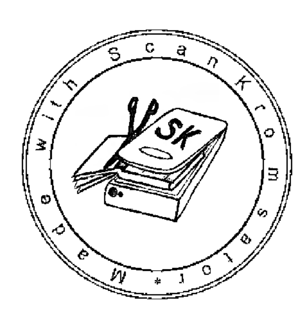
ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО МУЗЫКАНТА



ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО МУЗЫКАНТА



ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО МУЗЫКАНТА





Москва
«Педагогика»
1985



Составители:
МЕДУШЕВСКИЙ В. В.
ОЧАКОВСКАЯ О. О.

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО МУЗЫКАНТА

ДЛЯ
СРЕДНЕГО И СТАРШЕГО
ШКОЛЬНОГО
ВОЗРАСТА

ББК 85. 2я2
Э68

Рецензент
доктор искусствоведения **М. А. СМИРНОВ**

Энциклопедический словарь юного музыканта
Э68 /Сост. В. В. Медушевский, О. О. Очаковская. —
М.: Педагогика, 1985. — 352 с., ил.

В словаре даются сведения по видам и жанрам музыки, о музыкальных инструментах, рассказывается о детском музыкальном творчестве и детских музыкальных коллективах, освещается творческий путь композиторов и исполнителей, внесших значительный вклад в развитие мировой музыкальной культуры Словарь содержит практические советы: как научиться слушать музыку, собрать фонотеку, сделать музыкальный инструмент и многие другие
Для школьников среднего и старшего возраста.

Э $\frac{4306000000-036}{005(01)-85}$ 58—85 ББК 85. 2я2

МУЗЫКА НУЖНА ВСЕМ!

Велики сокровища музыкальной культуры, накопленные за многовековую историю человечества. Здесь и народные песни и танцы, и произведения композиторов разных стран и эпох. Они и сегодня доставляют нам высочайшее эстетическое наслаждение. Слушая музыку, мы не только постигаем ее красоту, но и задумываемся над нравственными проблемами, волновавшими ее создателей.

Богатства музыки нужны людям. И мы, музыканты, мечтаем о том, чтобы музыка всегда была необходимой частью вашей жизни. Я вовсе не призываю всех стать музыкантами по специальности. Конечно нет! Много есть замечательных профессий, нужных, интересных, увлечение которыми в юности переходит в подлинную страсть. Вы можете стать физиком, химиком, сталеваром, слесарем, художником, врачом... Но чтобы вы ни выбрали в будущем, хотелось бы, чтобы музыка всегда сопровождала вас на жизненном пути.

Многие из вас, дорогие ребята, учатся в музыкальных школах, занимаются в хоровых студиях, ансамблях, оркестрах, в инструментальных классах при Дворцах и Домах пионеров, клубах. Вы учитесь играть на фортепьяно, скрипке, баяне, гитаре, балалайке, других народных инструментах, изучаете музыкальные дисциплины — сольфеджио, элементарную теорию музыки, музыкальную грамоту, курс музыкальной литературы.

Для тех, кто пойдет учиться дальше, музыка станет профессией. Им предстоит совершенствовать и развивать музыкальную культуры страны, совершать музыкальные открытия и передавать их людям.

Другие пути, другие дороги жизни повлекут остальных ребят. А музыка? Она будет их постоянным спутником. Сколько можно вспомнить людей удивительной судьбы, у которых музыка осталась навсегда в сердце! Героиня многих сложнейших перелетов летчица Марина Раскова была пианисткой, до ухода в авиацию училась в музыкальной школе имени Гнесиных. О том, как она играла Фридерика Шопена в случайные часы отдыха на войне, летчицы полка вспоминают с огромной благодарностью. Пианисткой была также ее подруга, командир корабля Валентина Гризодубова. Они часто играли вместе.

Михаил Громов, выдающийся летчик, великолепно знал музыку, как, впрочем, и поэзию, любил ее и замечательно о ней рассказывал. Его рассказу о С. В. Рахманинове была посвящена передача по телевидению.

Московский хор молодежи и студентов, которым руководит профессор Московской консерватории Борис Тевлин, существует уже более 35 лет. Этот коллектив завоевал множество золотых медалей на международных фестивалях и конкурсах. А ведь это самодеятельный хор, его участники — студенты, рабочие, инженеры. В основном они занимались в школьные годы в детских хоровых коллективах.

Чрезвычайно интересная работа проводится во Дворце пионеров Киева — в хоре «Звоночек», в республиканском Доме учителя Литовской ССР в Вильнюсе — в хоре «Ажуолюкас». Мальчики занимаются в них с первых классов. Но те, кто окончил школу, после армии, институтов возвращаются и поют вместе с детьми. Звучание таких смешанных хоров, уровень их мастерства не уступают некоторым профессиональным коллективам.

В Москве уже много лет выступает не совсем обычный квартет. Его участники — физики, крупные ученые, наделенные степенями и званиями. Они находят время для музыки и считают, что она дисциплинирует их, заставляет глубже чувствовать, обогащает, помогает в науке.

Около сорока лет существует оркестр народных инструментов, созданный удивительным человеком, учителем русского языка и литературы средней школы в поселке Мундыбаш Кемеровской области Н. А. Капишниковым. Музыка, считает педагог, помогает в нравственном воспитании школьников, в становлении их личности. Искусство юных музыкантов известно далеко за пределами нашей Родины.

Симфонические, духовые, камерные, народные оркестры, фольклорные хоры, хоры советской песни... Можно назвать еще многие коллективы, объединяющие десятки тысяч людей, музыкально увлеченных, отдающих свой досуг музыке. Это прекрасно, ибо то, что они щедро дарят слушателям, возвращается к ним в преображенном виде, они живут в атмосфере радости творчества.

Многие из вас слушают музыку в концертных залах, в оперных театрах. Конечно, этому надо научиться — слушать музыку! Это процесс постепенный, сложный, он требует терпения. Ведь можно слушать музыку, но не слышать ее, не почувствовать

характера, настроения, содержания произведения. Вот почему нужно заставить себя сосредоточиться. Попробуйте послушать, скажем, «Вальс-фантазию» М. И. Глинки, некоторые танцы из балетов П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна. Эти произведения, написанные для симфонического оркестра, легко слушаются — их мелодии, ритмы в орнаменте симфонического звучания приобретают такие яркие краски, такую насыщенность мыслей и чувств, что вы сами не заметите, как властно они захватят ваше сердце. А песня? Ведь те, кто любит песню и умеет не только петь, но и слушать, всегда могут услышать настоящие шедевры, затрагивающие в душе какие-то особые струны.

Советские массовые песни — это история Страны Советов. Песни гражданской войны, первых пятилеток, военные, послевоенные, о мире, о счастье. Песни героические и лирические, серьезные и шуточные прочно вошли в жизнь советских людей. Их мелодические и поэтические строки — это строки биографии нашей страны.

Особое место в музыкальном искусстве занимает народная песня. В ней отражена вся жизнь с ее радостями и горестями, многовековым укладом и традициями. И у каждого народа песня имеет свой характер, свои особенности. Раздольная, широкая, ласковая, печальная — это песня русского народа. Щемящие интонации, глубокий лиризм наряду с залихватскими, задорными темпами отличают украинскую песню. Переходящие из поколения в поколение традиции удивительного, неповторимого многоголосия в песнях Грузии...

Давно перешагнули границы нашей Родины замечательные песни И. О. Дунаевского, В. П. Соловьева-Седого, М. И. Блантера, А. И. Островского, А. Н. Пахмутовой. Их поют во всем мире. Широко известна «Песня о встречном» Шостаковича; «Катюша» Блантера была гимном партизан Италии. И песни сегодняшних дней — это высокое достижение советского искусства: «День Победы» Д. Ф. Тухманова, «Журавли», «Русское поле» Я. А. Френкеля, песни М. Л. Таривердиева и многие, многие другие.

К сожалению, у молодежи сейчас магнитофонная запись нередко вытесняет пение. А напрасно! Музицированием заполняли досуг всегда, оно необыкновенно украшает и обогащает человеческое общение, укрепляет чувство локтя, товарищества, уважение друг к другу. Музыка для сольного исполнения — фортепьянного, инструментального содержит страницы неповторимой красоты. Ноктюрны, вальсы, этюды Шопена, рапсодии Ф. Листа, прелюдии С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина для фортепьяно, каприсы Н. Паганини, пьесы Г. Венявского, Я. Сибелиуса для скрипки, А. Дворжака для виолончели... Если вы поставили перед собой задачу овладеть умением слушать музыкальные произведения, то такие сравнительно небольшие миниатюры помогут вам. Любая из указанных пьес богата техническим и мелодическим материалом, глубоким содержанием, в них композитор использовал виртуозные возможности инструмента, для которого писал.

Постепенное овладение навыком внимательного вслушивания в музыку, безусловно, повлечет дальше вашу любознательность, слушать музыку станет потребностью. Вы захотите послушать более серьезные, более сложные для понимания произведения: сонаты, симфонические концерты, а затем и оперы, в которых достигнут синтез различных искусств: вокального, симфонического, хорового, драматургического, изобразительного.

Богатства музыкального искусства приближают к вам радио, телевидение, грамзапись, лекции-концерты, театры, филармонии. Если вы будете умело пользоваться этими богатствами, ваша жизнь изменится, неизмеримо возрастут ее духовные запросы. Вспомните, как сильно любил музыку В. И. Ленин, как он тонко понимал ее, как глубоко волновали его сонаты Бетховена «Аппассионата», «Патетическая». Безмерно любили музыку Л. Н. Толстой, Н. В. Гоголь, А. М. Горький, Н. А. Островский, В. В. Маяковский. Выдающийся скульптор С. Т. Конёнков сказал, что если бы с детства он не полюбил музыку, то никогда не стал бы художником.

Когда вы овладеваете в какой-то мере игрой на инструменте, перед вами приоткрывается прекрасный мир искусства. Но это не означает, что вы уже способны разобраться в ткани музыкального произведения, и, к сожалению, это еще не значит, что вы любите музыку. Развиваете ли вы в себе влюбленность в музыку, культивируете ли в себе и в окружающих трепетное отношение к искусству музыки? Вы выучили пьесу, сыграли ее — и... все? Нет, конечно! Соберите младших ребят со двора, из школы, расскажите им о композиторе, который сочинил эту пьесу, о ее содержании. Отдача будет несомненной: младшим приоткроется окошко в мир музыки, а вы получите глубокое удовлетворение от того, что подарили им радость общения

с искусством. Или вы разучили в хоре хорошую песню — разучите ее с сестренкой, братишкой и спойте родителям. Какой праздник, какой подарок будет для них!

Задача нашей книги — познакомить вас с самыми различными областями музыкального искусства, помочь вам разобраться в сложном, многообразном мире музыки. Но самое главное, чтобы вы могли услышать в неповторимо прекрасном звучании музыкального произведения те мысли и чувства, которые стремился выразить композитор. Любите музыку, дорогие мои юные друзья!

Т. Н. ХРЕННИКОВ,
народный артист СССР,
лауреат Ленинской премии,
Герой Социалистического Труда

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Дорогие ребята! Перед вами книга, которая, как мы надеемся, поможет вам лучше узнать музыку. Музыка открыта всем, но каждому по-своему. И степень музыкального восприятия у всех разная. Для одного в музыке важно импульсивное ритмическое начало, другого привлекает многообразие и тонкость чувств, а для кого-то музыка — огромный, бесконечно разнообразный мир красоты, мир, в котором воплощены раздумья многих поколений людей о смысле жизни, о высоком назначении человека, об идеалах добра и справедливости.

Очень важно углублять свое восприятие и понимание музыки. Словарь поможет вам в этом. Он расскажет о музыке как виде искусства, о ее связях с жизнью и другими искусствами, о выдающихся композиторах, о музыке разных стран и эпох, особенно подробно о музыкальной культуре нашей страны.

Разнообразны виды и жанры музыкального искусства. Вы, несомненно, знакомы с эстрадной музыкой, с произведениями для вокально-инструментальных ансамблей. Но все ли из вас так же хорошо знают музыкальный фольклор — основу музыкальной культуры каждого народа? Разбираетесь ли вы в произведениях серьезной музыки? Ведь в них такие же запасы мудрости и красоты, как и в творениях Леонардо да Винчи, У. Шекспира, А. С. Пушкина... Эта книга познакомит вас с различными жанрами народной и профессиональной музыки: песнями, симфонией, оперой и др.

Чтобы лучше понимать музыку, нужно иметь представление о ее выразительных средствах: мелодии, гармонии, ритме, ладе. Все эти сведения вы также почерпнете из словаря. Прочтете вы в книге о музыкальных инструментах, различных музыкальных профессиях, концертных залах, музыкальных театрах, конкурсах и фестивалях. Большой интерес представляют такие статьи, как «Детская музыка», «Детское музыкальное творчество» (она познакомит вас со многими интересными детскими коллективами и юными исполнителями), «Воспитание и образование музыкальное», «Пионерская песня». Включены в книгу и практические советы юным любителям музыки: как сделать простейший музыкальный инструмент, как проводить музыкальную викторину, что нужно знать начинающему гитаристу и т. д.

Как пользоваться словарем? Статьи в нем (их около 200) расположены по алфавиту. Но некоторые из них — рассказы о выдающихся музыкантах, практические советы — помещены рядом с основными статьями. Так, материал о жизни и творчестве великих русских композиторов М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова вы найдете, открыв статью о русской музыке XVIII — начала XX в. В тексте статей вы встретите термины, выделенные особым шрифтом — *курсивом*. Это значит, что им посвящены специальные статьи. Алфавитный указатель в конце словаря содержит не только названия статей (они набраны полужирным шрифтом), но и другие термины, встречающиеся в словаре. Рядом указаны страницы, где о них можно прочитать. Поскольку словарь не может исчерпать всех сведений, в конце приводится также список книг о музыке.

И еще об одном. Оформители Энциклопедического словаря юного музыканта постарались с помощью изобразительных средств создать образы той или иной эпохи, музыкального направления, передать национальный колорит. Общим фоном для целого ряда иллюстраций служит орган Большого зала Московской консерватории, являющейся одним из ведущих музыкальных центров нашей страны. В этих обобщающих композициях использованы широкоизвестные живописные полотна, скульптуры, фрески, произведения графики и архитектуры разных времен.



А

АККОМПАНЕМЕНТ

Аккомпанемент — музыкальное сопровождение мелодии голоса, мелодии инструментального произведения. Аккомпанируют на отдельных инструментах (фортепьяно, баян, гитара и т. д.), оркестром, ансамблем самого различного состава (народным, академическим, инструментальным, джазовым). Аккомпанемент помогает солисту более выразительно исполнять свою партию.

Например, танцует девушка в ярком национальном костюме. Ее танец сопровождается ритмическими фигурациями, которые один или несколько музыкантов исполняют на ударных народных инструментах — бубне, барабане. Музыканты аккомпанируют ей. Другой пример: исполняется баллада «Лесной царь» Ф. Шуберта на стихи И. В. Гёте. Художественные образы сочинения, трагедию жизни и смерти раскрывают двое — певец и пианист-концертмейстер. Здесь аккомпанемент выполняет уже иную функцию. Это не просто ритмическое сопровождение. Фортепьянная партия — полноценный компонент всей музыкальной картины, ее выразительные особенности составляют вместе с мелодией единую, неразделимую композицию.

Дж. Конконе. 9 упражнений для баса и баритона.



Играет скрипач Д. Ф. Ойстрах, ему аккомпанирует струнный ансамбль. Поет Л. Г. Зыкина. Ее пение сопровождает оркестр народных инструментов. Полный состав симфонического оркестра аккомпанирует С. Т. Рихтеру, исполняющему фортепьянный концерт П. И. Чайковского. Иногда солисту аккомпанирует хор, вокальный, инструментальный ансамбль.

В конце XVI — начале XVII в. аккомпанемент лишь намечался цифровыми обозначениями — генерал-басом, который произвольно трактовался и расшифровывался исполнителем. Позднее, в XVIII в., аккомпанемент стал выписываться полностью. Наивысшего художественного уровня достигает аккомпанемент в эпоху романтизма. Он становится равно-



правным с мелодией. Ярким примером такого единства могут служить романсы Р. Шумана, Шуберта, Э. Грига, Чайковского, С. В. Рахманинова. Важную роль играет аккомпанемент в вокальных и инструментальных произведениях советских композиторов.

АНСАМБЛЬ

Ансамбль (от французского слова, означающего «вместе»), — как правило, небольшая группа исполнителей, выступающих совместно; излюбленный с давних времен тип музицирования. История подсказывает нам один из возможных путей образования ансамбля: к поэтическому напеву рожка пастуха присоединяется другой инструментальный «голос», он робко ищет себе путь и находит его, оплетая ме-

Танцевальный ансамбль «Асса» из г. Назрань Чечено-Ингушской АССР.



Ансамбль виолончелистов Московской детской музыкальной школы № 1 имени С. С. Прокофьева.



лодию первого исполнителя выразительным орнаментом звуковых кружев, не мешающих слушать этот напев, но оттеняющих его красоту, как бы подчеркивающих изобретательные находки.

Несколько певцов задорно выводят русскую народную хороводную песню. Они поют ее вместе. У одного просто не вышло бы такое многообразие эмоциональных оттенков, многоцветье вокальных узоров, создаваемых различными сочетаниями голосов. Это тоже ансамбль. Им не назовешь соревнование певцов, где каждый из претендентов на победу стремится показать прежде всего собственное мастерство. В ансамбле, напротив, каждый старается соразмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль, технические приемы с индивидуальностью, стилем, приемами исполнения партнеров, что обеспечивает слаженность и стройность исполнения того или иного музыкального произведения в целом. То же самое можно сказать и об искусстве танцевальных ансамблей.

Составы инструментальных ансамблей немногочисленны. Каждую партию в них исполняет один музыкант (камерные ансамбли: дуэт, трио, квартет, квинтет и др.). Наиболее распространенные по составу: фортепьянный дуэт, струнный квартет, квинтет духовых инструментов, дуэт скрипки с фортепьяно, трио (скрипка, виолончель, фортепьяно) и другие — можно часто слышать на отечественной и зарубежной концертной эстраде.

В XVI—XVIII вв. существовали различные формы полифонического ансамбля. В эпоху венской классики образовались характерные ансамблевые жанры, сохранившие свое значение до настоящего времени (дуэт скрипки с фортепьяно, струнный квартет и т. д.).

Мы живем в эпоху расцвета ансамблевого музицирования, породившую самые различные ансамбли: ударных инструментов, старинной музыки («Мадригал») и др. Большой известностью пользуются и «Виртуозы Москвы». Участников в ансамбле обычно немного, поэтому во время совместного музицирования слышна игра каждого из них, что предъявляет особые требования к мастерству исполнителя: он должен обладать особой чуткостью, отзывчивостью, творческой интуицией, подсказывающей определенный настрой в сложной и увлекательной ансамблевой игре с партнерами. Умение соразмерять свои возможности и возможности другого и называется ансамблевостью исполнения. Высокие образцы ансамбля показали трио Л. Н. Оборин, Д. Ф. Ойстрах, С. Н. Кнушевицкий или дуэт С. Т. Рихтер и Ойстрах. Подлинными виртуозами слывут скрипач В. Т. Спиваков и альтист Ю. А. Башмет,

интерпретирующие дуэты В. А. Моцарта. Игра их захватывает своим темпераментом, неожиданным звучанием и в то же время необычайной степенью взаимного понимания, без которого невозможен истинный ансамбль.

АНТИЧНАЯ МУЗЫКА

Музыка занимала большое место в общественной жизни Древней Греции. Она сопровождала праздники и тризны, звучала на театральных представлениях, помогала людям трудиться. Многие греки умели петь, играть на струнных инструментах — лире и кифаре. Об этом рассказывают нам поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея», изображения музыкантов на греческих вазах, росписи богатых гробниц. При раскопках на острове Крит, в городе Микены, на островах и побережье Эгейского моря археологи нашли великолепные статуэтки музыкантов, обнаружили росписи помещений с изображениями певцов и танцоров. От музыки древних греков до нас дошли отдельные немногочисленные фрагменты. Это погребальная и лирическая песни, 12 строк пеана — гимна радости в честь бога Аполлона, покровителя искусств, музыка к песне из драмы «Орест» Еврипида и др.

Греки были хорошими танцорами, водили плавные хороводы, знали быстрые танцы с прыжками. Многие фигуры танцев воспроизводили движения гимнастов, воинов, работающих людей. Пляски обычно сопровождались игрой на духовом инструменте — авлосе. Торжественные сказания исполняли профессиональные певцы — аэды и рапсоды. С течением времени развивается хоровая, сольная лирика, трагедия, комедия, инструментальная музыка. Эти виды искусства включались в Пифийские игры, на которых наряду с атлетами выступали поэты, певцы, музыканты. Победителей награждали лавровыми венками.

Высоким достижением культуры античности стала трагедия, от которой тянутся нити к европейскому драматическому и музыкальному театру. Древнегреческая трагедия, соединившая в себе драму, танец и музыку, возникла на основе дифирамба (гимна) в честь бога виноградарства и виноделия Диониса. Поначалу праздник связывался с культом плодородия, участники дионисий изображали козлоногих сатиров, ряженые сопровождали «бога» шумной толпой, они пели, плясали, играли на музыкальных инструментах. Такие карнавалы с главным номером — дифирамбом — превратились в трагедии. В творчестве Эсхила, Софокла, Еврипида они приобрели большое общественное значение, так как в них









затрагивались многие жизненно важные вопросы. Разыгрывались трагедии в театрах, вмещавших до 40 000 человек. Партии хора чередовались с партиями актеров. Авторы обычно сами писали музыку.

В комедии текст часто сопровождался игрой на кифаре, в спектакль вводились народные песенные мелодии, пляски, хороводы ряженых шутников.

Значение античной музыки, как и других видов искусств Древней Греции, трудно переоценить. До сих пор музыканты пользуются многими понятиями и терминами, ведущими свое происхождение от греческой теории музыки: «мелодия», «музыка», «гармония», «ритм», «гамма», названиями некоторых музыкальных ладов. Ряд акустических законов музыки открыл математик Пифагор. В III в. до н. э. греческий механик Ктесибий изобрел водяной музыкальный инструмент гидравлос, ставший прародителем современного органа.

Античные мифы, предания, трагедии в течение многих веков были источником вдохновения для композиторов. Сюжеты первых опер основаны на греческих мифах, и с тех пор композиторы не раз возвращались к поэтическим преданиям древнегреческого народа. Миф о певце Орфее, чье пение заставляло плакать камни, усмиряло диких зверей и даже помогло ему проникнуть в «царство мертвых», лег в основу оперы К. В. Глюка, симфонической поэмы Ф. Листа, балета И. Ф. Стравинского. Опера С. И. Танеева «Орестея» также написана на сюжет древнегреческой трагедии.

Значительный отпечаток эллинистическая музыка наложила на древнеримскую музыкальную культуру. В Рим приглашались музыканты из Греции, Сирии, Египта, Вавилона — исполнители на кифаре, инструменталисты-виртуозы, певцы, танцовщики. Гигантские хоры сопровождали театральные и цирковые зрелища; бои гладиаторов происходили под звуки труб и рогов. Большой популярностью пользовалась у римлян пантомима: артист танцевал под аккомпанемент хора и оркестра. Большие духовые оркестры входили в состав римской армии.

И греки и римляне придавали музыке большое значение в воспитании гармонически развитого человека. В знатных семьях детей обучали пению и игре на кифаре. Профессия учителя музыки, танца была особенно почетна.

АППЛИКАТУРА

Способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальных инструментах называют аппликатурой (от латинского «апплико» — «прикладываю, прижимаю»).

Удобная аппликатура помогает быстрее овладеть необходимыми приемами игры, преодолевать технические трудности, развивать пальцевую беглость, виртуозность. Хорошо подобранная аппликатура дает возможность значительно быстрее выучить произведение, четче представить себе и сыграть сложные пассажи, делает более доступными, казалось бы, непреодолимые технические сложности. Аппликатура в нотах указывается цифрами — каким именно пальцем сыграть тот или иной звук, или знаками.

Для клавишных инструментов ранее использовались только средние пальцы, с соскальзыванием их с черной на белую клавишу. Для струнных щипковых и в особенности для духовых инструментов возможности аппликатуры ограниченны.

В нотах для струнных смычковых инструментов пальцы левой руки указываются цифрами от 1 до 4 (от указательного пальца к мизинцу). Для клавишных инструментов пальцы обозначают цифрами 1—5 (от большого пальца к мизинцу каждой руки). Ранее применялись и другие обозначения. Общие принципы аппликатуры менялись в зависимости от развития исполнительской техники и совершенствования музыкальных инструментов.

Современная аппликатура с использованием всех пяти пальцев в фортепьянной музыке появилась у Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Крупнейшие исполнители на скрипке, а позже и на виолончели расширяли естественные границы аппликатурных возможностей. Новые приемы виолончельной игры ввели Л. Боккерини, затем К. Ю. Давыдов, П. Касальс, скрипичной — Н. Паганини, позже — Э. Изаи, Ф. Крейслер, фортепьянной — Ф. Лист, А. Г. Рубинштейн, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев.

АРАНЖИРОВКА

Аранжировка (от французского — «приводить в порядок», «устраивать») — переложение музыкального произведения для исполнения его другими, по сравнению с оригиналом, инструментами или голосами. Исполнительский состав при этом может быть расширен (переложение Д. М. Цыгановым некоторых фортепьянных прелюдий Д. Д. Шостаковича для скрипки и фортепьяно) или уменьшен (аранжировка Н. А. Римским-Корсаковым оркестровой «Камаринской» М. И. Глинки для скрипки, альта, виолончели и фортепьяно).

Аранжировка нередко приводит к определенному упрощению или усложнению музыкальной *фактуры* оригинала. Однако необходимо отличать аранжировку от транскрипции. При транскрипции композитор более свободно и творчески подходит к обрабатываемому произведению и, по существу, создает самостоятельное сочинение.

В современной эстрадной музыке под аранжировкой понимается обработка новой или уже хорошо известной мелодии. Эта обработка включает в себя: гармонизацию (перегармонизацию) мелодии, внесение определенных изменений в ее ритмический рисунок, создание развернутой и богатой музыкальной фактуры, инструментовку. На практике сочинение мелодии и ее аранжировка зачастую выполняются разными композиторами.

Хоровая аранжировка изучается в музыкальных учебных заведениях будущими дирижерами хора. Они получают возможность максимально эффективно использовать выразительные средства хоровой музыки при сочинении или обработке произведений для хора.

АРТИКУЛЯЦИЯ

Артикуляция (от латинского «артикуло» — «расчленяю, членораздельно произношу») — способ исполнения голосом или на инструменте последовательности звуков. Определяется слитностью или расчлененностью последних. Существует множество различных градаций звуковедения, от легатиссимо (предельной слитности звуков) до стаккатиссимо (максимальной краткости звуков). Применение тех или иных приемов артикуляции зависит от существа музыкального сочинения, его языка, характера. Выдающиеся исполнители нередко создают оригинальную интерпретацию известного сочинения, отличную от общепризнанной, что во многом определяется применением собственной системы артикуляции.

На духовых инструментах артикуляция осуществляется регулированием дыхания, на клавишных — снятием пальца с клавиши, связным перенесением пальцев с клавиши на клавишу, на смычковых — ведением смычка, в пении — разными приемами использования голоса. В нотной записи артикуляция обозначается графическими знаками — лигами, горизонтальными черточками, точками, вертикальными черточками (в изданиях XVIII в.) или словами «тенуто», «портато», «маркато», «спиккато», «пиццикато» и др. В XVII в. получают особое значение указания в нотах для струнных инструментов. В XVIII в. артикуляция приобретает более современный, свойственный нашему времени вид. Она становится одним из важнейших средств для фразировки: звучание ноты, ее связь со следующим звуком, активное или мягкое зарождение, угасание звука.

Артикуляция в пении — один из важных компонентов в работе над выработкой дикционных, выразительных качеств вокалиста. Это не только правильное выговаривание гласных и согласных, отдельных слогов, их вокальность, умение жестко или мягко произносить их, переносить по особому, не грамматическому, а вокальному принципу (вместо «необъя-тной Родины моей» следует петь «не-объя-тной»). Артикуляция вокалиста, хорового певца, хора в целом — это высокая культура обращения со словом, с поэтическим текстом, уважение к нему, выстраивание такой концепции вокального искусства, когда слово и мелодия равнозначны, различимы, звучат слитно. Великий Ф. И. Шаляпин пел так, что не только каждое слово, но и каждый слог были слышны абсолютно в любой точке зала. Сочетание слова, фразы, музыки, образа в замечательном единстве потрясали слушателей.

Хоровому коллективу трудно добиваться артикуляционного, образного единства, без которого невозможно совершенство дикции. Но тем и славны наши лучшие хоровые коллективы, как взрослые, так и детские, что их исполнение полно артистизма, а произношение помогает глубокому раскрытию художественного образа, замысла композитора.

Артикуляция — одна из сторон в фортепьянном, инструментальном, вокальном исполнительстве. Произношение — понятие более широкое, оно вбирает в себя вибрирование звука, нюансировку, чистоту интонирования.



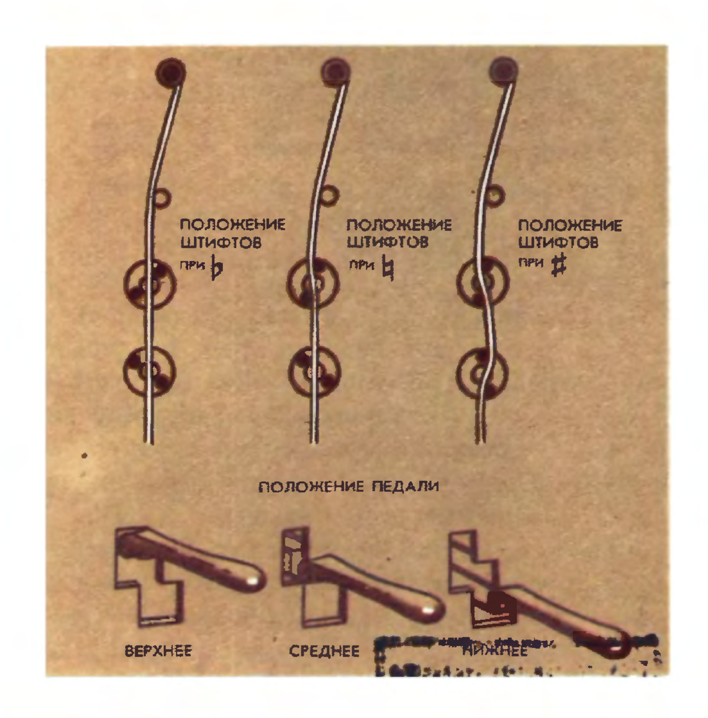
АРФА

Арфа — многострунный щипковый инструмент, один из древнейших в мире. На египетских фресках XV в. до н. э. изображались арфы, напоминающие лук охотника, натянутая тетива которого при выстреле издавала мелодичный звук. Арфа была одним из самых любимых инструментов в древности на Востоке, в Греции и Риме. Особенным искусством игры на арфе славились народные певцы Ирландии — барды, они пели под ее аккомпанемент свои саги. Изображение ее вошло в национальный герб Ирландии. Известна арфа и у народов нашей страны: у абхазцев — аюмаа

Скульптурное изображение человека с арфой времен греческой архаики. Конец VIII в. до н. э.



Действие арфового механизма.





На занятии по классу арфы.



Шумерская арфа (реконструкция). 3 тыс. до н. э.

(угловая арфа), у грузин — чанги, у осетин — дуадастанон, у манси — тор-сапль-юх и др.

Около 1810 г. старинная арфа была усовершенствована французским мастером С. Эраром. Она представляет собой большую деревянную раму треугольной формы, внутри которой натянуты 44 струны (иногда 46) разной длины и настройки. Для удобства исполнителя одни из них выкрашены в красный цвет, другие — в синий. Верхняя часть инструмента изогнута, 7 педалей вмонтированы в деревянное основание-пьедестал. Тембр арфы нежный, серебристый, звук несильный, постепенно замирающий. Роль арфы в оркестре колористическая: ее появление придает звучанию нарядность, красочность. Композиторы использовали арфу для имитации звуков клавесина, лютни, гитары, для достижения экзотической звучности. В «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза арфа подражает аккомпанементу клавесина. В «Арагонской хоте» М. И. Глинки она имитирует гитару, воссоздавая колорит испанского народного праздника. В «Ромео и Джульетте» П. И. Чайковского звучание арфы тонко ассоциируется с эпохой далекого прошлого, придает произведению романтический оттенок. В «Шехеразаде» Н. А. Римского-Корсакова тембр арфы связан с передачей восточного аромата, сказочности. В XX в. композиторы открыли новые темброво-колористические возможности арфы. Так, в 11-й симфонии Д. Д. Шостаковича («1905 год») арфа передает отзвуки колоколов, отдаленных набатов. Много произведений написано специально для солирующей, концертной арфы и ансамбля инструментов. Видные советские исполните- К. А. Эрдели, В. Г. Дулова.

АФРИКИ МУЗЫКА

При всем редком многообразии африканской культуры в настоящее время термином «африканская музыка» принято обозначать музыкальное искусство народов, населяющих центральную, западную и южную части континента.

Музыка играет очень большую роль в жизни африканцев. Она сопровождает трудовой процесс, культовый ритуал, звучит во время праздников. Особая сила воздействия музыкального искусства континента — в неразрывной связи со словом и всегда динамичным танцем. Все присутствующие на любом представлении, церемонии или празднике становятся их непосредственными участниками, здесь нет стороннего наблюдателя, это искусство всегда коллективно.

Формы участия в нем — самые разнообразные. Один из распространенных приемов исполнения — перекличка: запевает солист, ему отвечает хор; иногда могут чередоваться два ансамбля — женский с мужским или смешанные группы исполнителей. Африканская музыка не фиксируется в нотной записи, а живет в устной форме, передаваясь из поколения в поколение и постоянно обновляясь. Как любая культура устной традиции, африканская музыка основана на *импровизации*. *Интонационное* строение африканской музыки тесно связано с разговорной речью. Большинство национальных языков — так называемые тональные (в них насчитывается

от 3 до 7 тонов). Слова обладают определенной тонально-высотной характеристикой. Смысл сказанного зависит не только от точно выбранного определения, но и от интонации, с которой произносится каждый его слог. Африканская мелодика, опирающаяся, в отличие от западно-европейской, на нетемперированный строй, в котором нет акустически равных *интервалов*, с легкостью впитала интонации разговорного языка. В ней содержатся едва уловимые на слух тончайшие скольжения по интервалам менее полутона. Используются в основном шести- и семиступенные *лады*, а также *пентатоника*. В процессе исполнения орнаментально окрашенные устои лада нередко меняются, что обусловливает неопределенность его границ; переходы от одного устоя к другому достигаются обычно непродолжительными глиссандо. С разговорной речью связаны и многообразные приемы вокальной техники: частые вибрации, пение носовым звуком, напряженным голосом и фальцетом, улюлюканье и т. д. Особенности тональных языков сказались также и в том, что в африканской музыке преобладает мелодическое одноголосие.

Одно из главных художественно-выразительных средств африканской музыки — неповторимо своеобразный активный ритм. Свойственное африканцам чувство ритма позволяет им с поразительным искусством объединять несколько контрастных ритмических рисунков, комбинировать равномерные ритмические фигуры с асимметричными, добиваться эффекта энергичной динамизации ритма за счет последовательного перемещения сильной доли такта и т. д. Этот сложный синтез рождается благодаря своеобразной традиции исполнения. Пение сопровождается многослойным ритмическим *аккомпанементом* — хлопаньем в ладоши и игрой ансамбля барабанов или других инструментов. Ритмическая пульсация поддерживается и за счет уникальной в своем роде ударной манеры выражения — так называемого агрессивного звукоизвлечения, при котором практически каждый звук получает индивидуальную динамическую окраску. В результате на голос певца наслаиваются различные метроритмические линии и возникает реально звучащее многоголосье. В отличие от западно-европей-

Разновидность африканского рога.



ской музыки многоголосье в африканской не мелодическое, а ритмическое.

Всепоглощающая стихия ритма определила ведущее значение ударных в богатейшей семье национальных инструментов. Особое место в ней принадлежит многочисленной группе барабанов. Среди них бытующие только в Африке «говорящие» барабаны, которые используются как средство передачи информации на большие расстояния языком ритма и имитацией традиционной тоновой речи. Обычно африканцы используют пару барабанов, настроенных на высокий и низкий тона; в Нигерии составляют комплект из 5 инструментов — дундун и ганган. Благодаря разнообразной технике звукоизвлечения — пальцами рук, ладонью, локтем, палочками, колотушками, чередованию ударов по центру и краю мембраны — исполнитель может менять высоту и тембр звука. Корпуса «говорящих» барабанов вырезают из стволов мягких сортов деревьев; они имеют цилиндрическую форму и две (реже одну) мембраны. Другие разновидности цилиндрических барабанов — изигуби и эфумбу, снабженный колокольчиками энгалаби; инструменты в форме песочных часов. Наряду с цилиндрическими употребляются барабаны конической формы. Их делают в виде чаш, фигур животных, предметов быта. Резонаторы у них полые или слегка наполнены водой. Во время исполнения большие конусообразные барабаны ставят на землю; меньшего размера — мурумбу и моропа — держат между ног и под мышкой.

Большой популярностью в африканских ансамблях пользуются колокольчики и всевозможные трещотки. Их изготовляют из высушенного кокосового ореха и тыквы, панцирь черепахи и морской раковины, копыт и рогов крупных животных, дерева и др. Внутри находятся высушенные зерна, косточки плодов, камешки, мелкие ракушки и дробь. Инструменты держат в руках или прикрепляют в виде

Ксилофон гвинейский.



юбки (из речного тростника), пояса (часто из высушенных пальмовых листьев или ушей газели), ожерелья, ручных или ножных браслетов.

Семью ударных дополняют многочисленные ксилофоны с металлическими или деревянными пластинками и резонаторами в форме сосудов из глины и тыквы. В разных африканских странах эти инструменты имеют свое название: санса, кембе, мбира. Своеобразна разновидность ксилофона — дезе. 21 тонкий металлический язычок крепится на деревянном бруске с помощью плетеной проволоки. Во время исполнения инструмент помещают в тыквенный резонатор.

Из духовых инструментов повсеместно распространена флейта. В зависимости от размеров, конструкции (продольная, поперечная), материала изготовления (бамбук, тростник, кора дерева, глина) различают флейты омбгве, найере, умугури, моротвана, эмбилта и др. Широко используются всевозможные рога и трубы, сделанные из слоновой кости, страусового пера, стебля тыквы.

Струнная группа располагает множеством щипковых инструментов. Один из ранних — музыкальный лук, представляющий собой туго натянутый стебель пальмового дерева с одной или несколькими волокнистыми струнами и тыквенным резонатором. Арфы различаются по количеству струн и внешнему виду. Эннанге музыкант держит горизонтально, омбис — вертикально. Интересны разновидности цитры: одна состоит из 20 тростниковых палочек, скрепленных в виде миниатюрного плота; другая — это бамбуковая труб-



«Говорящий» барабан.

ка, обтянутая вдоль поверхности 20 струнами. В струнную группу входят также лира, лютня, африканская гитара зезе, африканская скрипка (у бушменов ее корпус делают не только из дерева, но и из олова, кожи).

Ликвидация колониальной системы, образование независимых африканских государств оказали огромное влияние на современную музыкальную культуру, обусловили происходящие в ней большие перемены. Они связаны также с активизацией процессов индустриализации, ростом городов, интенсивным развитием международных контактов, усилением влияния европейской культуры. В результате обретенной африканскими государствами политической независимости на континенте с особой силой пробуждается национальное самосознание, начинается повсеместное движение за возрождение исконных традиций национальной культуры и переосмысления их в условиях современности. В 1966 г. в Дакаре (Сенегал) проводился первый Всеафриканский фестиваль искусства, проходили фольклорные форумы в Гане, Нигерии и др. Многочисленные фольклорные ансамбли выступают не только у себя в стране, но и успешно гастролируют за рубежом, в том числе в СССР. Среди них — национальные ансамбли из Эфиопии, Уганды, Мали, Танзании. Действуют организации, ставящие своей задачей сохранение и развитие музыкальных традиций искусства Африки: специальная комиссия по вопросам просвещения и культуры при Организации африканского единства, Совет по делам искусств в Гане и др. Функционирует целый ряд профессиональных музыкальных учебных заведений, готовящих квалифицированные национальные кадры. Это Академия в Гане, Национальная школа музыки в Эфиопии, Национальная школа искусств в Республике Берег Слоновой Кости и др.

Ведется серьезная научно-исследовательская работа по изучению культурного наследия африканских народов. Творческие союзы музыкантов созданы в Нигерии, Камеруне, Эфиопии. В современной африканской профессиональной музыке сформировались несколько направлений. Из них можно выделить два. Представители наиболее распространенного на континенте направления стремятся к развитию отечественных культурных традиций на новом, современном уровне, полностью сохраняя при этом национальную самобытность. Композиторы второго направления в своих сочинениях сочетают стилистику африканской и европейской музыки. В музыкальной драме и фольклорном балете, в вокально-инструментальной музыке композиторы Африки создают произведения глубоко национальные.



Б



БАЛАЛАЙКА

Существуют инструменты, которые издавна считаются музыкальным символом какого-либо народа: у испанцев это *гитара,* у итальянцев — мандолина, у украинцев — *бандура.* У русских таким инструментом стала балалайка. Ее своеобразный треугольный корпус, специфические приемы игры — различного вида щипки или удары пальцев по трем натянутым струнам, серебристо-звонкий тембр не спутаешь ни с каким инструментом.

Первые дошедшие до нас сведения о балалайке относятся к 1688 г. О ней очень часто упоминается в русских народных песнях:

Пойду я во горенку,
Сяду я на лавочку,
Возьму балалаечку,
Стану я играти,
Песни припевати.

Старинная балалайка не всегда имела треугольную форму. Она могла быть и овальной, полукруглой, с двумя, а порой и четырьмя струнами, гриф у нее был гораздо длиннее, чем у нынешней трехструнной балалайки. На шейке грифа навязывались 5 жильных ладов, дающих диатонический звукоряд, для перестройки его лады перевязывались на другие отрезки грифа. Игрой на балалайке увлекались не только любители, но и музыканты-профессионалы, например композитор, скрипач и дирижер И. Е. Хандошкин (см. *Русская музыка XVIII — начала XX в.*).

В конце 80-х гг. XIX в. по заказу основателя первого оркестра русских народных инструментов (см. *Оркестр народных инструментов),* замечательного исполнителя на балалайке В. В. Андреева мастерами Ф. С. Пасербским, С. И. Налимовым она была значительно усовершенствована. Корпус ее приобрел улучшенные акустические свойства, навязные лады были заменены врезанными в шейку грифа металлическими или костяными порожками; вначале их было 5, затем — 12, располага-



Русская народная пляска.
С лубочной картинки.

лись они по ступеням хроматического звукоряда. Инструменты, сделанные в конце XIX — начале XX в. Налимовым, и сегодня остаются лучшими. В 1887 г. по эскизам Андреева изготавливается целое семейство балалаек, различных по размерам и диапазону — от пикколо до контрабаса. Ученики и последователи Андреева объединяются в ансамбль из 8 человек — «Кружок любителей игры на балалайках», преобразованный затем в оркестр русских народных инструментов. 20 марта 1888 г. они дают первый открытый концерт. Эта дата считается датой рождения оркестра русских народных инструментов.

В наши дни группа балалаек занимает одно из первых мест в оркестре русских народных инструментов и насчитывает пять разновидностей: прима, секунда, альт, бас и контрабас.



Ведущий инструмент в группе — балалайка-прима. Она часто используется и в качестве сольного инструмента. Основные приемы игры на ней: бряцание — одиночные удары указательным пальцем правой руки по струнам; тремоло — быстрое чередование ударов по струнам вверх и вниз; пиццикато — защипывание одной, реже двух струн.

Виртуозность и незаурядное мастерство отличали игру таких мастеров, как Б. С. Трояновский, Н. П. Осипов. Эти же качества присущи современным балалаечникам: П. И. Нечепоренко, М. Ф. Рожкову и другим. Советские композиторы С. Н. Василенко, Ю. Н. Шишаков, Н. С. Речменский написали для балалайки концерты с оркестром, М. М. Ипполитов-Иванов — фантазию «На посиделках», Н. П. Будашкин — концертные вариации.

БАЛЕТ

Балет — сложный вид музыкально-сценического искусства. Главные его составные части: музыка и хореография, включающая в себя все виды танца и пантомиму, сценарий (либретто), а также художественное оформление. Драматический замысел балета раскрывает и передает музыка в ее синтезе с хореографией. В танце раскрываются содержание балета, характеры действующих лиц, их мысли, чувства, настроения и поступки. Искусство артистов — балерин и танцовщиков — делает его одухотворенным, осмысленным, поэтически содержательным. Декорации, костюмы воссоздают время и место действия, атмосферу, в которой происходят события.

Балет бывает многоактным или одноактным, балетом-пьесой с развернутым сюжетом, балетом-симфонией — бессюжетным произведением или хореографической миниатюрой. В балете взаимодействуют несколько видов танца: классический, хара́ктерный, ритмопластический, современный. Классический танец — это главная «пластическая речь» в балете. Развиваясь в течение длительного времени, он приобрел точные, узаконенные формы, стал стройной системой, сложившейся на основе элементов народных танцев и танцев различных эпох (античности, Возрождения и др.). В XVII в. во Франции была разработана терминология классического танца, принятая повсеместно и в настоящее время.

Система классического танца обрела свои законы в процессе развития балетного искусства, в тесной связи художественной практики с эстетическими взглядами, во взаимосвязи техники и физических возможностей человека. Классический танец современного типа включает наряду с различными национальными танцевальными элементами элементы пластики, акробатики.

Хара́ктерный танец построен в значительной мере на народной хореографии. Его значение особенно возросло в современном балете, где он наряду с классическим танцем служит для создания ярких реалистических образов.

Составной частью балета является пантомима. В пантомимных сценах актеры мимикой и жестами выражают чувства, переживания героев, передают смысл происходящих событий.

Развитие самобытных черт русского классического балета тесно связано с музыкой. М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин в своих операх создали замечательные по красоте и выразительности танцы, целые балетные сцены. Гениальный реформатор русского балета П. И. Чайковский создал и утвердил основы музыкально-хореографиче-


Анна Павлова. Рисунок В. А. Серова. 1909.

ской драматургии, открывшие широчайшие перспективы для развития балетного искусства. С симфонической музыкой Чайковского в русский балет пришла реалистичность образов, психологическая углубленность характеров, драматическая страстность человеческих чувств. Они нашли свое воплощение в балетах, поставленных М. И. Петипа: «Спящей красавице», «Лебедином озере» (совместно с Л. И. Ивановым), а также в «Раймонде» А. К. Глазунова.

На рубеже XIX и XX вв. выразителями новых веяний, новых путей в русском балете стали талантливые балетмейстеры А. А. Горский (Большой театр) и М. М. Фокин (Мариинский театр). Плеяда одаренных артистов воплощает их творческие замыслы. Среди них прославившиеся на весь мир балерины — А. П. Павлова, Е. В. Гельцер, Т. П. Карсавина, танцовщики В. Ф. Нижинский, В. Д. Тихомиров, М. М. Мордкин и другие.

Мировоззрение Горского формировалось под влиянием передовых деятелей русской культуры — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. В своих балетах «Дочь Гудулы» (музыка А. Ю. Симона), «Саламбо» (музыка А. Ф. Арендса), «Дон Кихот» (музыка Л. Ф. Минкуса), «Конек-Горбунок» (музыка Ч. Пуньи) и других Горский утверждал новые художественные принципы создания балетных спектаклей, которые определялись драматической выразительностью образов, разнообразием танцевальных жанров, режиссерской разработкой мизансцен спектаклей, возросшим значением роли кордебалета — как массового действующего лица. Крупный вклад в русское балетное искусство внес Фокин, расширивший круг идей и образов в балете и обогативший его новыми формами и стилями. Постановка Фокина для «Русских сезонов» в Париже в 10-х гг. XX в. «Шопенианы» (на музыку Ф. Шопена), «Петрушки» и «Жар-птицы» (оба балета И. Ф. Стравинского), «Половецких плясок» (на музыку из оперы «Князь Игорь» Бородина) принесли мировую славу русскому балету. Художественное совершенство «Умирающего лебедя» (музыка К. Сен-Санса), созданного Фоки-

АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ ГЛАЗУНОВ (1865—1936)



О своем детстве Александр Константинович Глазунов вспоминал: «Мне было, примерно, десять лет, когда я стал учиться игре на фортепьяно... Лет одиннадцати я начал сочинять... В 1879 году я познакомился с М. А. Балакиревым, который, увидев какое-то мое сочинение... одобрил мои занятия сочинительством и посоветовал как можно более изучать классиков». Последовав совету Балакирева, Глазунов серьезно занимается под руководством Н. А. Римского-Корсакова. Он пишет 1-ю симфонию. Премьера состоялась 17 марта 1882 г. под управлением Балакирева. Симфония 16-летнего композитора была встречена с невиданным энтузиазмом. Римский-Корсаков характеризовал ее как праздник молодой русской школы.

Глазунов написал 8 симфоний (9-я осталась неоконченной). В них — дальнейшее продолжение традиций русских классиков — Римского-Корсакова, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, с которыми Глазунов дружил, в творчестве которых воспринял эпический размах, лиричность. Музыка Глазунова величава, полна захватывающих картин родной природы, прекрасных самобытных мелодий, разработанных в оркестре с замечательным мастерством.

Глазунов писал и танцевальные сочинения, особенно вальсы. Им создано три балета: «Раймонда» (1897, на сюжет древней легенды), «Барышня-служанка» и «Времена года». В них композитор выступил как продолжатель Чайковского — его традиций симфонизации балетной музыки, пре-

ным для Павловой, в гармонии с вдохновенным исполнением балериной превратило его в поэтическую эмблему русского классического балета. Русский балет оказал плодотворное влияние на развитие классического балетного искусства Англии, США, Японии и других стран.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новые пути в развитии балета. А. В. Луначарский, выступая в Большом театре на юбилее балерины Гельцер в 1921 г., сказал: «...Мы признаем, что балет, так как он есть, уже очарователен: очарованием музыки и танца, всей этой жизнью и грацией, всей этой яркостью и пластикой. Но, конечно, он может очиститься от тех или иных черт устаревшей рутины... проникнуться более глубокими идеями... зажечься большим единением с симфонической музыкой, он может дойти до интерпретации самых великих символов человеческой жизни... Но нам нужно иметь не дилетантский балет, а такой, который был бы достижением величайшего из владык — трудового народа».

Галина Уланова в балете «Жизель» А. Адана.

Большой театр СССР. Москва.



Советские композиторы, балетмейстеры, сценаристы, художники стремятся к созданию содержательных, драматически осмысленных балетов. В балет приходят новые темы, рождаются новые сценические образы. Идеи пролетарского интернационализма, борьбу народа за свою независимость, рост национального самосознания, героический дух революционных народных масс отражают балеты «Красный мак» Р. М. Глиэра, «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева, «Сердце гор» А. М. Баланчивадзе, «Лауренсия» А. А. Крейна, «Тропою грома» К. А. Караева, «Спартак» А. И. Хачатуряна. В балетах «Партизанские дни» Асафьева, «Светлана» Д. Л. Клебанова, «Берег счастья» А. Э. Спадавеккиа, «Юность» М. И. Чулаки, «На берегу моря» Ю. А. Юзелюноса, «Гаянэ» Хачатуряна на сцену пришла современная жизнь — борьба за Советскую власть, радость мирной жизни и созидательного труда, героизм и мужество советского народа в годы Великой Отечественной войны. О проблемах современности рассказывают балеты 50—70-х гг. — «Берег надежды» А. П. Петрова, «Ленинградская симфония» (на музыку Д. Д. Шостаковича), «Геологи»

вращая ее в ведущий элемент хореографической драматургии.

Помимо симфоний и балетов Глазунов оставил богатое наследие в других музыкальных жанрах. Среди них наиболее популярны симфоническая поэма «Стенька Разин», симфоническая сюита «Из средних веков», 1-й фортепьянный и 1-й скрипичный концерты, обработка народной песни «Эй, ухнем!» для хора и оркестра, 4-й и 5-й квартеты, музыка к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад».

Глазунов вместе с Римским-Корсаковым завершил оперу Бородина «Князь Игорь», оставшуюся неоконченной после смерти автора, записал по памяти две части его неоконченной 3-й симфонии, участвовал в редактировании произведений М. И. Глинки. На родине и за рубежом Глазунов с успехом выступал в качестве дирижера.

Ряд лет Глазунов возглавлял Петербургскую (Ленинградскую) консерваторию. Он был ее первым советским директором, немало сделал для развития советской музыкальной культуры, подготовки музыкальных кадров. Глазунов проявлял отеческую заботу о юном Д. Д. Шостаковиче, предсказал его композиторское будущее, назвав «одной из лучших надежд нашего искусства».

В 1922 г. в связи с сорокалетием творческой деятельности Глазунову было присвоено звание народного артиста Республики.



Сцена из первого действия балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского. Мариинский театр. Петербург. 1892. Первая постановка.

Н. Н. Каретникова, «Асель» В. А. Власова (по повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке»), «Материнское поле» К. Молдобасанова (по одноименной повести Айтматова), «Горянка» М. М. Кажлаева (по повести Р. Г. Гамзатова), «Ангара» А. Я. Эшпая (по пьесе А. Н. Арбузова «Иркутская история»). Рождаются детские балеты, в которых сказочность переплетается с современной действительностью, добрая воля с юмором. Это «Аистенок» Клебанова, «Доктор Айболит» И. В. Морозова, «Чиполлино» К. С. Хачатуряна и др.

Советское хореографическое искусство развивается на основе творческого слияния русской балетной классики с многонациональной народной хореографией. В 30-е гг. во всех республиках сформировались национальные театры классического балета. Сложился большой, многонациональный балетный репертуар, обогащенный красками национального своеобразия, национального колорита как в музыке, так и в самой хореографии произведений: балеты сказочные, в основу которых легли предания, легенды, балеты, созданные по мо-

ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ СТРАВИНСКИЙ (1882—1971)



Игорь Федорович Стравинский — крупнейший русский композитор XX в., чье творчество оказало громадное влияние на развитие музыки во всем мире. Он был смелым первооткрывателем, зачинателем новых музыкальных идей.

Бо́льшую часть своей долгой жизни Стравинский провел за рубежом (в 1914 г. он выехал из России) — в Швейцарии, Франции, США. Но его ранние произведения созданы на русской национальной почве. Русская культура, русская народная музыка, русский язык всегда оставались родными для композитора. Отец И. Ф. Стравинского был известным оперным певцом. Будучи студентом Петербургского университета, Стравинский несколько лет брал уроки композиции у Н. А. Римского-Корсакова, которого потом считал своим «духовным отцом». Первые сочинения — «Фантастическое скерцо», сюита «Фавн и пастушка» — были выдержаны в традициях русской музыки XIX в. Но в последующие годы он все смелее обращался к поискам новых музыкальных средств, поражавших современников. Для «Русских сезонов» С. П. Дягилева в Париже Стравинский написал три балета, прославивших его имя во всем мире: «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911) и «Весна священная» (1913). Русская сказка об Иванецаревиче, освободившем прекрасную царевну от чар Кащея, воплощена в музыке «Жар-птицы». Мир русской ярмарки с ее озорными плясками, балаганами, уличными наигрышами шарманки и гармоники нашел свое яркое отражение в «Петрушке»; на фоне праздничного разгула толпы представлены трагические смятения кукольного героя Петрушки, обманутого ветреной Балериной. Впечатление оглушительного взрыва произвела музыка «Весны священной» — балета, рисующего картины языческой Руси. «Весна священная» ознаменовала начало нового этапа в истории мировой музыки. Стремясь передать «варварский» дух далекой древ-



Владимир Васильев в балете «Спартак» А. И. Хачатуряна. Большой театр СССР. Москва.

Надежда Павлова и Вячеслав Гордеев в балете «Щелкунчик» П. И. Чайковского. Большой театр СССР. Москва.



ности, автор применил неслыханно дерзкие созвучия, стихийные ритмы, буйные оркестровые краски. В ряде его сочинений использованы необычные ритмы, оригинальные инструментальные эффекты.

С начала 20-х гг. в творчестве Стравинского начинает преобладать линия «неоклассицизма», направленная к воскрешению различных музыкальных стилей прошлого, от барокко до раннего романтизма. Он свободно, порой в остро современном духе воспроизводит художественные приемы, воспринятые у И. С. Баха, Д. Б. Перголези, К. М. Вебера и других мастеров. На этом принципе основаны многие из его сочинений — от балета-комедии «Пульчинелла» (1919) до оперы-сатиры «Похождение повесы» (1951) по мотивам гравюр английского художника XVIII в. Дж. Хогарта. В его лучших «неоклассических» сочинениях господствует высокая человечность, преданность вечным идеалам художественного прошлого — в противовес бездуховности и пустоте современной буржуазной действительности. В опубликованных в печати высказываниях Стравинский выразил свою преданность русской культуре, определившей все лучшее в его искусстве. «У человека одно место рождения, одна родина, — утверждал он, — и место рождения является главным фактором его жизни».

Екатерина Максимова в балете «Дон Кихот» Л. Ф. Минкуса. Большой театр СССР. Москва.



Малика Сабирова в балете «Дон Кихот» Л. Ф. Минкуса. Большой театр СССР. Москва.



тивам народного эпоса, и балеты современные. Таковы татарский балет «Шурале» Ф. З. Яруллина, азербайджанские — «Семь красавиц» Караева, «Легенда о любви» А. Д. Меликова, украинский — «Лесная песня» М. А. Скорульского, эстонский — «Калевипоэг» А. Э. Каппа, латышский — «Сакта свободы» А. П. Скулте, белорусский — «Мечта» Е. А. Глебова, киргизский — «Чолпон» М. Р. Раухвергера, армянский — «Гаянэ» Хачатуряна, таджикский — «Лейли и Меджнун» С. А. Баласаняна, грузинский — «Горда» Д. А. Торадзе, бурятский — «Красавица Ангара» Книппера и Б. Б. Ямпилова, русский — «Иван Грозный» на музыку С. С. Прокофьева (автор музыкальной редакции Чулаки).

Советский балет обогащается идеями и образами произведений классиков мировой литературы и драматургии. Совершенно новую музыкально-хореографическую жизнь получили в балете герои произведений М. Ю. Лермонтова («Маскарад» Л. А. Лапутина), Н. В. Гоголя («Тарас Бульба» В. П. Соловьева-Седого), Л. Н. Толстого («Анна Каренина» Р. К. Щедрина), А. П. Чехова («Чайка» Щедрина). С постановкой балета «Бахчисарайский фонтан» Асафьева началась советская хореографическая Пушкиниана. Вслед за незабываемым образом Марии, созданным Г. С. Улановой, героев А. С. Пушкина талантливо воплощали многие наши мастера в балетах «Кавказский пленник» Асафьева, «Цыганы» С. Н. Василенко, «Сказка о попе и работнике его Балде» Чулаки, «Медный всадник» Глиэра, «Барышня-крестьянка» Асафьева. Хореографическая Шекспириана включает балеты «Ромео и Джульетта» Прокофьева, «Отелло» А. Д. Мачавариани, «Виндзорские проказницы» В. А. Оранского, «Гамлет» Р. К. Габичвадзе, «Макбет» К. В. Молчанова, «Любовью за любовь» Т. Н. Хренникова (по пьесе «Много шума из ничего»), «Антоний и Клеопатра» Э. Л. Лазарева. Композиторы в творческом содружестве с балетмейстерами Р. В. Захаровым, Л. М. Лавровским, В. И. Вайноненом, К. Я. Голейзовским, И. А. Моисеевым, Л. В. Якобсоном, В. М. Чабукиани, К. М. Сергеевым, В. П. Бурмейстером, И. Д. Бельским, Ю. Н. Григоровичем, О. М. Виноградовым, И. А. Чернышевым, Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василёвым, В. В. Васильевым, В. Н. Елизаровым, У. О. Сарбагишевым, Д. А. Брянцевым и другими создают золотой фонд советского балетного искусства. Его всемирную славу утверждает высокое мастерство артистов балета: Г. С. Улановой, М. Т. Семеновой, О. В. Лепешинской, Н. М. Дудинской, М. М. Плисецкой, И. А. Колпаковой, Г. Б. Измайловой, Л. П. Сахьяновой, М. А. Сабировой, Е. С. Максимовой, Н. И. Бессмертновой, А. М. Мессерера, Васильева, М. Э. Лиепы, М. Л. Лавровского и других.

Балет в нашей стране стал подлинно народным искусством. Советская балетная школа формирует специалистов высокого класса. На международных фестивалях в Праге, Берлине, Будапеште, Варшаве, Варне, Токио, в Москве советская артистическая молодежь завоевывает высшие награды и почетные дипломы. По всему миру с триумфальным успехом проходят гастроли балетных трупп и отдельных солистов — представителей различных национальных республик Советского Союза.

Идейно-эстетическая, гуманистическая направленность советского балета, его нравственное воздействие на мировое хореографическое искусство необычайно плодотворны и широки.

БАЛЛАДА

В средние века в странах романского языка народная танцевальная песня называлась балладой (от латинского «балло» — «танцую»). Произошла она от хороводных песен во Франции и Италии. Позднее у западно-европейских народов эта песня приобретает повествовательный характер, часто с драматическим и лирическим содержанием. Сочиняли баллады трубадуры и труверы (поэты-певцы), исполняли жонглеры, менестрели, барды (см. *Средневековая музыка Западной Европы*).

В дальнейшем баллада широко распространилась в народном искусстве Англии и Шотландии. Утрачивая связь с танцем, она исполнялась как сольная песня с хором, повествуя о приключениях и самых различных событиях — эпических, драматических, фантастических, сатирических и т. д.

В середине XVIII в. появились стихотворные сборники шотландских народных баллад, под впечатлением от них создали свои баллады И. В. Гёте, И. Г. Гердер, Ф. Шиллер. Композиторы перекладывали их тексты на музыку — так появились вокальные баллады. Особенного расцвета они достигают в творчестве Ф. Шуберта. Одно из значительных вокальных сочинений композитора — баллада «Лесной царь» (на слова Гёте). Она передает драматическую сцену: скачущего на коне через ночной лес с больным, бредящим ребенком отца. Мальчику чудится сказочное существо — гонящийся за ним и манящий к себе Лесной царь. Музыка пронизана тревогой, острым беспокойством, рождающимся благодаря ритму быстрой скачки, взволнованным репликам мальчика.

В русском искусстве баллады поначалу складываются в романтической поэзии. Этим жанром особенно увлекался В. А. Жуковский. Его баллады стали основой вокальных произведений в русской музыке.

Баллады не только создаются как самостоятельные сочинения, но и включаются в качестве вставных номеров в *оперу*, крупные музыкально-сценические произведения. Рассказ Финна о своих приключениях, о волшебнице Наине в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила» (по поэме А. С. Пушкина) назван композитором балладой. Ее отличает эпически-неторопливый повествовательный тон, близкий былинам. Разнообразное претворение жанр вокальной баллады получил у М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и других композиторов.

С начала XVIII в. в Англии и других европейских странах распространилась балладная опера. Она содержала большое количество народных песен и представляла собой сатирическую комедию. Всеобщее признание этому жанру принесла «Опера нищих» (1728, текст Дж. Гея, музыка Дж. Пепуша) — острая пародия на нравы английской аристократии.

Инструментальная баллада — жанр, характерный для романтической музыки. Эпическая повествовательность соединяется в ней с драматическими картинами, лирическая взволнованность — с картинной живописностью. Таковы 4 фортепьянные баллады Ф. Шопена, навеянные образами родины, лирическими воспоминаниями о ней, событиями ее истории. Известны фортепьянные баллады Ф. Листа, Э. Грига.

В современной музыке получили распространение как вокальные, хоровые, так и инструментальные баллады. В советской музыке они часто связаны с героическим, историко-героическим содержанием («Баллада Витязя» из симфонии-кантаты Ю. А. Шапорина «На поле Куликовом»; «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» С. С. Прокофьева).

Термин «баллада» иногда применяется в соединении с обозначением других жанров, указывая на определенные черты содержания произведений, — симфония-баллада Н. Я. Мясковского, концерт-баллада А. К. Глазунова для виолончели с оркестром.

БАНДУРА

Бандура, или кобза, — один из старейших музыкальных инструментов украинского народа. Она состоит из деревянного корпуса грушевидной или овальной формы, над которым натягиваются струны; обычно их бывает от 7 до 30, в зависимости от конструкции инструмента. Вверху на левой стороне натягиваются длинные басовые струны — бунты, а справа находятся короткие струны — приструнки. Играют на бандуре сидя, держа ее слегка наклонно, пальцами перебирают струны. Правой рукой, на приструнках, исполняется мелодия, а левой, на бунтах, — сопровождение к ней. Для усиления звука приструнки часто защипываются специальным плектром в виде наперстка или кольца с пластинкой.

Первые сведения о бандуре относятся к XV в. Любили бандуру казаки Запорожской Сечи. С ней казак не расставался ни на отдыхе, ни в военном походе. Про свою трудную, полную лишений жизнь народ слагал думы — исторические и семейно-бытовые песни, которые исполнялись профессиональными певцами-сказителями — кобзарями. Обычно это были нищие-слепцы, кочевавшие с бандурой по всей Украине. Они пели думы о подвигах героев, о горе людском, пламенными патриотическими призывами поднимали на-



новится поистине массовым, получает широкое распространение в художественной самодеятельности. Появляются и крупные профессиональные коллективы. В 1918 г. в Киеве создается Украинская художественная капелла кобзарей, которая в 1935 г. была преобразована в Государственную капеллу бандуристов УССР. Большой вклад в развитие искусства игры на этом инструменте внес талантливый исполнитель Гнат Хоткевич. По его инициативе в 1925 г. класс бандуры открылся в Харьковском музыкально-драматическом институте.

В наши дни бандура используется как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент, созданы различные малые ансамбли бандуристов — трио, квартеты. Класс бандуры ныне существует в ряде средних и высших музыкальных учебных заведений Украины, в том числе в Киевской и Львовской консерваториях. Для бандуры существует обширный репертуар: думы, народные песни, обработки народной музыки, специально для нее пишут свои произведения украинские композиторы.

род на борьбу против иноземных завоевателей, за независимость. Искусство кобзарей преследовалось: им запрещалось появляться в городах и в любых людных местах, а их инструменты нередко уничтожались.

Украина дала музыкальному искусству немало известных кобзарей. Это О. Вересай, А. Шут, И. Крюковский, М. Кравченко. В 1908 г. благодаря усилиям композитора Н. В. Лысенко был открыт специальный класс бандуры в Киевской музыкально-драматической школе.

Подлинный расцвет искусства игры на бандуре наступает после Великой Октябрьской социалистической революции. Инструмент ста-

БАРАБАН

Барабан относится к группе ударных музыкальных инструментов без определенной высоты. Ударные инструменты — самые древние инструменты мира. Первобытный человек выбивал ритм по костям мамонта, по деревянному бруску, глиняным кувшинам. Барабаны, литавры, тамбурины гремели во время военных походов, торжественных церемоний, шествий и народных празднеств.

В современных *симфонических* и *духовых оркестрах* применяются два типа барабана — большой и малый.







Большой барабан.

Юные барабанщики.



Большой барабан — инструмент низкого звучания. Он имеет цилиндрический деревянный (реже — металлический) корпус большого диаметра — до 90 см, — с двух сторон обтянутый кожей. Звук извлекается при помощи деревянной палки с мягкой колотушкой, покрытой войлоком или пробкой. На барабане эффектно звучат отдельные удары, подчеркивая особенно яркие акценты.

Роль большого барабана в оркестре очень специфична. Первоначально он служил лишь в «турецкой музыке». Но с начала XIX в. его стали использовать в звукоизобразительных целях: для подражания раскату грома, канонаде. Например, Л. Бетховен в «Битве при Виттории», чтобы изобразить пушечные выстрелы, включил в оркестр большие барабаны. С той же целью использовали этот инструмент Д. Д. Шостакович в 11-й симфонии, С. С. Прокофьев в 8-й картине оперы «Война и мир» (начало Бородинской битвы). Однако большой барабан употребляют не только для звукоподражания. В эстрадном оркестре он подчеркивает сильные доли такта. Звучание его приглушают сурдиной; к корпусу прикрепляют том-томы, подвесную тарелку и другие мелкие ударные инструменты. Играют на таком барабане с помощью ножной педали.

При игре большой барабан помещается на подставке. В духовом оркестре во время походов его носят на груди на ремне.

Малый барабан ведет свое происхождение от сигнальных и боевых войсковых барабанов. Он представляет собою низкий, обычно металлический, плоский цилиндр, с двух сторон обтянутый кожей, под которой с нижней стороны продернуты струны (4—10 в концертном барабане, до 18 в джазовом). При игре струны вибрируют и создают характерную раскатистость и трескучесть. Играют на малом барабане двумя деревянными палочками с небольшими утолщениями на концах. В джазе и эстрадном оркестре применяют также две металлические метелочки или палочку и метелочку одновременно.

Звук малого барабана можно приглушить. Для этого верхнюю кожу накрывают куском плотной ткани или используют специальный рычажок (сурдину) у инструментов современной конструкции. Существует множество разновидностей малого барабана, различающихся размерами и характером звучания: пикколо, сопрановый, альтовый, теноровый.

Очень широко применяется малый барабан в симфоническом оркестре. Впервые появившись в операх XVIII в., он поначалу вводился в военные эпизоды, а в XIX в. — в симфонические оркестры. Дробь малого барабана раздается в момент казни Тиля Уленшпигеля в симфонической поэме Р. Штрауса «Веселые забавы Тиля Уленшпигеля». В «Болеро» М. Равеля малый барабан становится «главным действующим лицом». В характерном ритме испанского народного танца он подражает стуку кастаньет, звуку прищелкивающих пальцев. В лезгинке из балета А. И. Хачатуряна «Гаянэ» малый барабан отбивает энергичный

ритмический рисунок танца-соревнования, танца ловкости и мужества.

Малый барабан — непременный участник симфонического, духового и эстрадного оркестров, джаза. С ним в торжественном марше проходят по Красной площади воспитанники Московского военного музыкального училища, открывая военный парад в годовщину Великого Октября. Под звуки малого барабана выносят Красное знамя на пионерской линейке. С ним пионеры не расстаются в походах, играх.

К группе ударных инструментов относится также литавра. В середине XVII в. французский композитор Ж. Б. Люлли ввел литавры в симфонический оркестр для подчеркивания ритма. В XIX в. был изобретен механизм ножной педальной настройки. Современные литавры — большие металлические котлы на подставках, покрытые сверху кожей; внизу в центре корпуса имеется резонаторное отверстие. В оркестре их обычно 4: одна большая, две средние и одна малая. Играет на них один исполнитель (звук извлекается двумя палками с шарообразными головками, обтянутыми пушистой материей — фильцем). Иногда литаврам в оркестре поручают ответственное соло.

БАРКАРОЛА

Выйдем на берег; там волны
Ноги нам будут лобзать;
Звезды с таинственной грустью
Будут над нами сиять.

Такой эпиграф из стихотворения А. Н. Плещеева «Песня» поставил над первой нотной строчкой пьесы из фортепьянного цикла «Времена года» П. И. Чайковский. Пьесу он назвал «Июнь. Баркарола». Плавная, ласковая мелодия, неторопливое движение — все напоминает песню, мы как бы слышим задумчивый человеческий голос, полный светлой мечтательности и покоя. Эти качества присущи жанру баркаролы (от итальянского «барка» — «лодка»).

Первые, народные, баркаролы — песни венецианских гондольеров, они так и назывались — «гондольерами», «песнями на воде». Им были свойственны мягкая колеблющаяся мелодия, монотонный ритм музыкального сопровождения, напоминающий удар весел, покачивание лодки на волнах, минорный лад; размер народных баркарол 6/8. В профессиональной музыке баркарола появилась в начале XVIII в., сначала в опере, позже как самостоятельное произведение для голоса, хора, фортепьяно. В числе авторов известных вокальных баркарол — Ф. Шуберт, М. И. Глинка, фортепьянных — Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Чайковский, С. В. Рахманинов, хоровых — И. Брамс. Время, конечно, изменило типичные черты баркаролы. Звучит не только минор, не обязателен размер 6/8, бывает и 3/4 и 12/8, а размер баркаролы Чайковского из «Времен года» — 4/4. Но сохранились основные ее черты — колеблющееся движение мелодии, напевность, лиричность, поэтичность.

В духе баркаролы написаны и некоторые песни советских композиторов: «Дорогой широкой» из кинофильма «Волга-Волга» И. О. Дунаевского, «Нежность», «Беловежская пуща» А. Н. Пахмутовой. Конечно, эти песни нельзя безоговорочно отнести к классическим образцам жанра, но его черты можно проследить во многих современных произведениях.

БАРОККО

Буквальное значение этого термина в переводе с итальянского — «странный», «причудливый», «вычурный». Чаще всего он встречается применительно к пластическим искусствам, прежде всего архитектуре, где барокко — синоним величия, пышности, декора-



«Венеция». Рисунок итальянского художника XVIII в. Ф. Гварди.

А. Вивальди.



А. Корелли.



тивности. Таков, к примеру, построенный по проекту В. В. Растрелли Зимний дворец в Ленинграде. Однако это лишь частичное объяснение термина, обозначающего художественный стиль, господствующий в европейском искусстве XVII — середины XVIII в. В отличие от современных ему направлений — *классицизма* и рококо, барокко в наибольшей степени отразило глубочайшие внутренние противоречия эпохи, отмеченной резким усилением абсолютистской и феодально-католической реакции и одновременно активным подъемом передовых сил, эпохи необычайного взлета человеческого духа, выдвинувшей такие имена, как Г. Галилей, Б. Паскаль, И. Ньютон, Ж. Б. Мольер, Дж. Свифт, Рембрандт, Д. Веласкес.

Свойственные барокко напряженность, контрастность, динамизм нашли яркое претворение в музыкальном искусстве. В музыке барокко тесно, порой противоречиво взаимодействовали традиционное и новаторское. Так, в ней достигла своей вершины господствовавшая на протяжении веков *полифония.* С другой стороны, упрочившийся со времен *Возрождения* интерес к человеку, стремление глубже раскрыть богатство его внутреннего мира обусловили все большее распространение совершенно иного типа письма — гомофонии. В гомофонии над сопровождающими голосами главенствует гибкая, «взволнованная»,

Ж. Б. Люлли.





Г. Пёрселл.







по выражению К. Монтеверди, мелодия. Постепенно гомофония и связанная с ней гармоническая система мажоро-минора, сменившая старинные *лады,* захватила все области музыки, послужив рождению *оперы,* оратории, кантаты (см. *Хоровая музыка*), а также *сюиты,* сольной и ансамблевой *сонаты, концерта.*



Все это найдет свое развитие в более позднее время: барочные инструментальные циклы открывали дорогу классическим сонате и *симфонии,* сложившиеся в опере типы *увертюр,* арий и речитативов сослужат свою службу на протяжении всей истории оперного искусства. Однако важнейшей отличительной чертой барокко оставалась граничащая порой с импровизационностью внутренняя свобода в толковании того или иного жанра. Так, фуга становилась частью сюиты или концерта. Напротив, в той же фуге строгая полифоническая ткань часто прерывалась фантазийными эпизодами. В опере звучали развернутые инструментальные пьесы. Сюда же проникал и концерт, точнее концертирование, как универсальный для музыки XVII—XVIII вв. способ выражения. Зато многие моменты инструментальных форм, особенно в медленных частях, дышали подлинно оперной выразительностью. И вполне закономерно, что концертирующему музыканту-виртуозу потребовались более совершенные инструменты. *Скрипки, альты, виолончели,* созданные руками замечательных итальянских мастеров А. Амати, Дж. Гварнери, А. Страдивари, и сегодня поражают своими поющими голосами.

Развивалась музыкальная теория барокко. В проникнутых духом полемики трактатах, предисловиях к нотным изданиям, письмах философы, писатели, композиторы пытаются осмыслить выразительные возможности и задачи музыки, систематизировать исторические и биографические сведения, сформулировать педагогические и исполнительские принципы, разработать учения об элементах современного музыкального языка, таких, как аккорд, тональность (см. *Гармония*).

Искусство барокко, достигшее высочайших художественных вершин в творчестве Монтеверди, Г. Пёрселла, А. Корелли, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя и особенно И. С. Баха, подготовило богатейшую почву для музыки последующих времен.

БЛЮЗ

Блюз — вид афро-американского музыкального фольклора. Самая ранняя разновидность — архаический, или деревенский, блюз — возникла в негритянской среде сельского Юга

США во 2-й половине XIX в. как форма сольного вокального пения; впоследствии певцы стали аккомпанировать себе на банджо или гитаре. На музыкальный характер и тематику архаического блюза повлияли трудовые песни и песни-выкрики холлерс, их пели негры во время работы на плантациях. На рубеже XIX—XX вв. появляется городской блюз, в рамках которого окончательно сформировались художественные элементы этого экспрессивного вокального жанра: необычайная подвижность и гибкость интонации, специфический хрипловатый тембр, регулярность метроритма.

Тематика блюзов тесно связана с социальными условиями, в которых находились жители негритянских гетто в городах и подневольные рабочие на хлопковых полях сельского Юга. Отсюда — мрачная тоска и неподдельное отчаяние, звучавшие в большинстве блюзов. Их основные темы — несчастная любовь, одиночество, страх, страдание.

Блюз оказал огромное влияние на становление и развитие *джаза*. И хотя в джазе возникла чисто инструментальная форма блюза, его вокальная природа постоянно влияла на особенности исполнительской техники, звукоизвлечения, интонации и тембра джазовой музыки.

Музыкальная форма блюза обусловлена формой его словесного текста. Трехстрочная строфа блюзового текста, как правило, состоит из двойного (повторяющегося) вопроса и контрастного ответа. Отсюда музыкальная форма блюза — 12-тактовый период, состоящий из трех четырехтактовых фраз. Каждая из них открывается вокально-инструментальным двухтактом, за которым следует короткий инструментальный брейк — двухтактовая импровизационная связка. Характерной особенностью блюзового лада являются так называемые блюзовые ноты — понижения на III и VII ступенях мажорного звукоряда. В африканской музыке, в отличие от европейской, лад по большей части имеет 5 ступеней, а не 7. Блюзовые ноты, находящиеся как бы между мажорными и минорными ступенями, создали эффект ладово-эмоциональной двойственности. Она удивительно точно отражает специфику блюзового настроения, блюзовой атмосферы: неслиянного соединения радости и горя, слез и смеха. «Если ты видишь меня смеющимся, знай, что я смеюсь, чтобы сдержать рыдания», — поется в блюзе «С печалью в сердце».

В современном блюзе много стилей и направлений. Наряду с народным блюзом продолжают развиваться джазовый блюз, городской блюз, «белый» блюз и др.

Значительная заслуга в распространении и популяризации блюза принадлежит У. Хэнди — негритянскому композитору и музыканту, автору классических «Сент-Луис блюза» и «Мемфис блюза». В 1912 г. он опубликовал первый сборник избранных блюзов. Классическими признаны интерпретации блюзов знаменитыми негритянскими певицами Мами Смит, Ма Рейни, Бесси Смит, Идой Кокс.

А. Тэйтум. «Блюз».



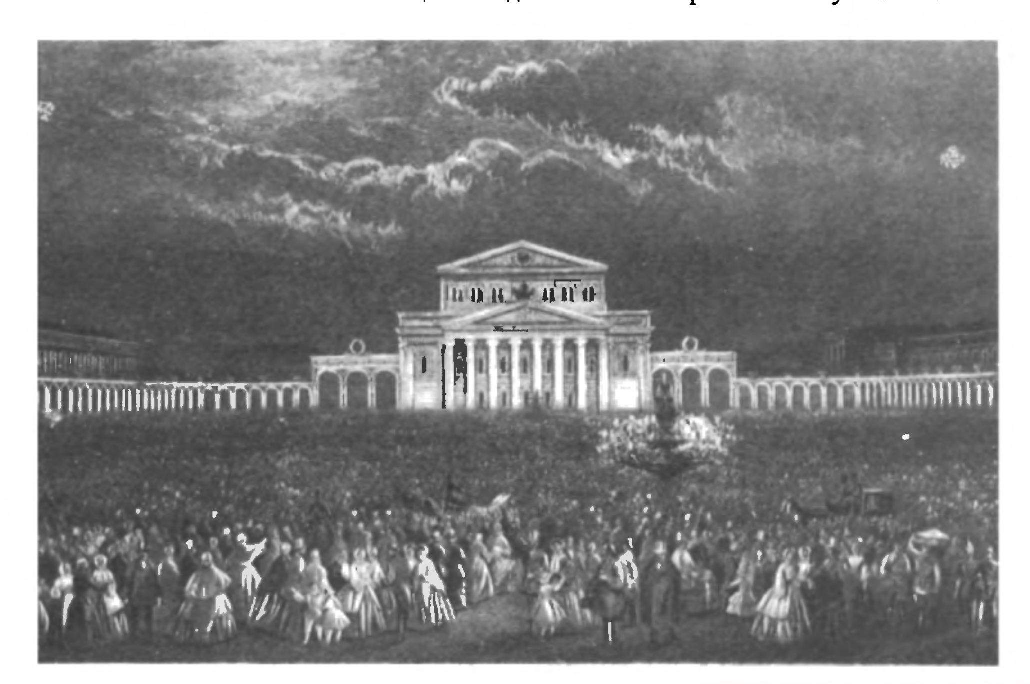
Инструментальная форма блюза развивается в джазе. Блюзом серьезно интересовались многие известные современные композиторы, использовавшие его в своих сочинениях: Дж. Гершвин, М. Равель, Д. Мийо, Л. Бернстайн.

БОЛЬШОЙ ТЕАТР СССР

В Москве на площади Свердлова стоит величественное здание с классическим портиком, стройной белой колоннадой, с бронзовой квадригой Аполлона, застывшей в стремительном беге над площадью. Это Государственный академический Большой театр Союза ССР — ведущий советский музыкальный театр. Творческий путь этого старейшего и прославленного коллектива — путь упорной и последовательной борьбы за большое реалистическое искусство.

Основание театра относится к марту 1776 г., когда известный любитель искусства московский губернский прокурор князь П. В. Урусов получил разрешение на создание в Москве русского театра. Первыми его артистами были актеры существовавших в то время в Москве разрозненных трупп, артисты крепостных театров и выпускники Московского воспитательного дома.

Первое каменное здание театра было построено в 1780 г. (на месте нынешнего) на улице Петровке. Долгие годы поэтому театр называли Петровским. На его сцене одновре-



Театральная площадь в Москве в день открытия Большого театра после реконструкции, 2 августа 1856 г. С гравюры XIX в.

Государственный академический Большой театр СССР. Москва. (ил. на с. 39).

В зале театра после спектакля.



менно играли оперные, балетные и драматические спектакли. Разделения труппы не было: артисты должны были равно хорошо уметь петь, танцевать и играть драматические роли. Но предпочтение отдавалось опере, поэтому театр со времени создания считался оперным домом. По сравнению с Петербургом сюда приходил и более простой зритель: разночинцы, студенты, мелкое купечество, ремесленники, чиновники средней руки, служилый люд.

В 1805 г. здание театра сгорело, но труппа продолжала работать на сценах частных московских домов, пока в январе 1825 г. не был открыт новый театр, получивший название «Большой Петровский» (архитектор О. И. Бове, проект профессора А. А. Михайлова). В репертуаре театра стали утверждаться произведения отечественной музыкальной драматургии: сначала оперы-водевили и балеты-дивертисменты, а затем сочинения большой формы, лучшей из которых была опера А. Н. Верстовского «Аскольдова могила» (1835).

В марте 1853 г. в театре вновь возник пожар. Здание было восстановлено и несколько перестроено архитектором А. К. Кавосом и открыто в августе 1856 г. По модели скульптора П. К. Клодта была отлита квадрига с Аполлоном и воздвигнута над восьмиколонным портиком. В таком виде, за исключением небольших переделок, здание театра существует и в наши дни.

Широкое развитие русского оперного и балетного искусства началось в середине XIX в. с появлением опер М. И. Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», «Русалка» А. С. Даргомыжского, а затем произведений композиторов *«Могучей кучки»*: «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, «Князя Игоря» А. П. Бородина, опер Н. А. Римского-Корсакова «Садко», «Псковитянка», «Царская невеста», а также опер и балетов П. И. Чайковского — «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и др.

Они определили исполнительский стиль Большого театра, рождение плеяды блистательных певцов и танцоров, дирижеров и хореографов, ставших славой не только русского, но и мирового искусства: Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, А. В. Неждановой, С. В. Рахманинова, А. А. Горского и других.

Одновременно с расширением русского репертуара Большой театр последовательно осуществлял постановки лучших произведений зарубежных композиторов.

Великая Октябрьская социалистическая революция положила начало новому расцвету творчества Большого театра. Он занял высокое и почетное место в культурной жизни страны как ведущий оперный и балетный театр. Народно-реалистические традиции, сложившиеся здесь на протяжении многих десятилетий, получили широкое развитие, обогатились новым идейным содержанием и стали



основой дальнейшего подъема искусства Большого театра. В 1919 г. ему было присвоено звание академического. В трудные годы гражданской войны благодаря вниманию и заботе партии, правительства и лично В. И. Ленина труппа театра была полностью сохранена, созданы благоприятные условия для ее творческой работы.

Произведения корифеев русской оперы и балета, бессмертные творения мировой музыкальной литературы получили новое воплощение на сцене Большого театра. За годы Советской власти здесь поставлено около 100 опер и балетов советских авторов.

Труппа Большого театра — одна из самых больших в мире по численности (свыше 900 артистов оперы, балета, хора, оркестра, мимического ансамбля). Многие прославленные имена этого театра известны миллионам любителей оперного и балетного искусства.

Здание Большого театра является местом, где отмечаются выдающиеся события общественно-политической жизни советского народа. Тридцать шесть раз с речами и докладами на съездах, конгрессах, митингах здесь выступал В. И. Ленин.

Пятиярусный зал Большого театра рассчитан на 2150 мест. Огромна и сцена. На ней иной раз находится около 300 участников, но она не кажется тесной.

С 1961 г. спектакли Большого театра стали идти и на сцене Кремлевского Дворца съездов, зал которого вмещает 6000 человек. На своих двух сценах ежемесячно Большой театр показывает 52 спектакля.

Театр имеет свои художественно-производственные мастерские, в которых работают 500 мастеров свыше 90 профессий. Они создают оформление спектаклей — от монументальных декораций до тончайших ювелирных украшений.

Большой театр завоевал широкую популярность в мире. Его зарубежные гастроли пользуются неизменным успехом.

Своим творчеством Большой театр утверждает принципы *социалистического реализма,* помогает воспитанию советских людей в духе патриотизма и интернационализма, приобщает их к величайшим ценностям, накопленным мировым музыкальным театром. За выдающиеся заслуги в развитии советского музыкального искусства коллектив Большого театра СССР дважды был награжден орденом Ленина.

В

ВАЛТОРНА

Среди своих ближайших соседей, медных духовых инструментов, валторна выделяется особенно певучим, бархатистым и теплым тембром, задумчиво-лирическим звучанием. Далеким ее предшественником был охотничий рог, о чем свидетельствует и само название: в переводе с немецкого «валторна» означает «лесной рог». Отсюда первое впечатление от звучания валторны связано у слушателя с безграничными далями, природой, лесами и полями. Но валторне свойственны и мужественные, драматические краски, они напоминают о другой стороне жизни старинного инструмента, которым в средние века подавали сигнал к началу рыцарских турниров. Охотничий рог держали раструбом вверх. На нем можно было исполнять только 14—15 звуков. Он превратился в натуральную валторну в 1750 г., когда музыкант из Дрездена А. Й. Хампель опустил раструб инструмента вниз и при игре стал вводить в него руку, повышая или понижая таким образом высоту натуральных звуков. Затем, в начале XIX в., к инструменту был приспособлен вентильный механизм, давший возможность играть на валторне весь звукоряд.

Современная валторна — свернутая в круг металлическая трубка длиной более 3 м со множеством завитков. В центре круга расположен вентильный механизм, регулирующий длину воздушного столба и понижающий высоту натуральных звуков. Левая рука исполнителя лежит на трех клавишах вентильного механизма. Дополнительные 4-й и 5-й вентили во многом облегчают исполнительный процесс. Воздух в инструмент вдувается через мундштук.

Й. Гайдн и В. А. Моцарт стали основоположниками классического концерта для солирующей валторны с оркестром. В партитурах они подчеркнули лирическую певучесть валторны, способность ее к передаче полных юмора и задора образов. В сонате для валторны и фортепьяно Л. Бетховен раскрыл героическое начало в звучании инструмента, его он затем выделил и в симфонических произведениях.



В русской классической музыке начиная с М. И. Глинки звучание инструмента было приближено к человеческому голосу, к певучему произнесению музыкальных фраз. Советские композиторы, наследуя классические традиции, интересно и изобретательно используют валторну в своем творчестве. Большой популярностью среди исполнителей всего мира пользуется концерт для валторны с оркестром Р. М. Глиэра. К многокрасочной палитре инструмента обращались С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян.

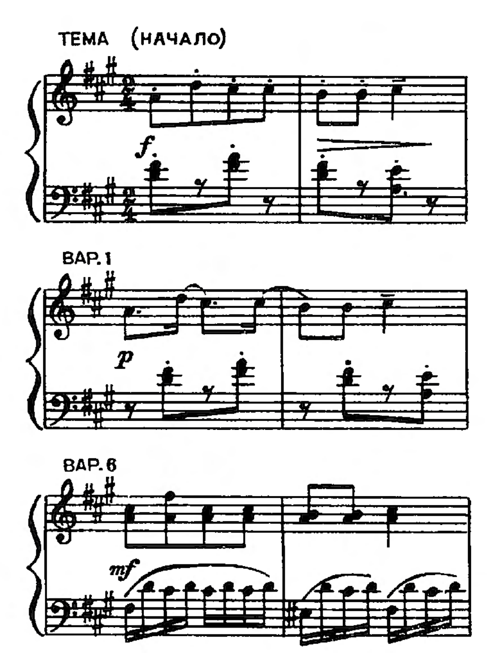
Валторна входит в состав *симфонического, духового оркестров,* в различные камерные ансамбли как сольный инструмент.

ВАРИАЦИИ

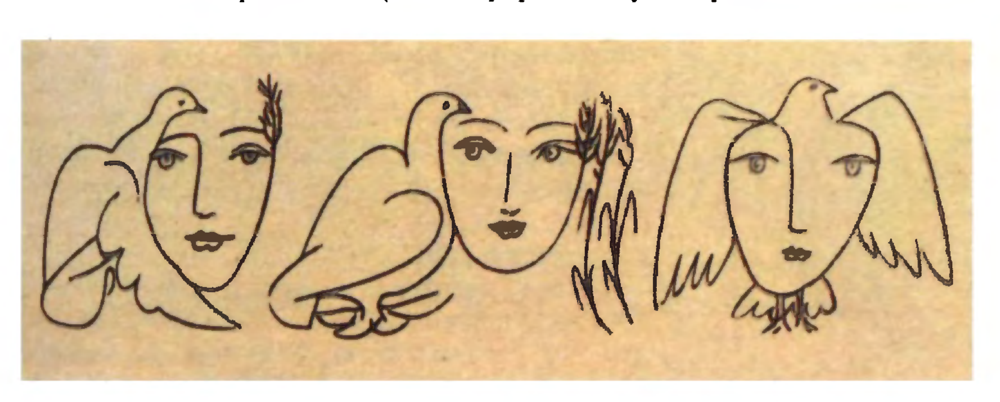
Вариации (от латинского «вариацио» — «изменение», «разнообразие») — одна из старейших музыкальных форм, издавна бытующая в народных песнях и танцах. Наиболее изобретательные народные певцы на все лады варьировали мелодию повторяющихся куплетов песни, обогащая ее разнообразными, затейливыми подголосками. Если пение сопровождалось игрой на инструменте, то изменения часто происходили именно в сопровождении. В профессиональной музыке Западной Европы вариации были связаны с развитием инструментальных *жанров*. Еще в XIV—XV вв. многие выдающиеся мастера игры на лютне, клавире, *органе* могли часами импровизировать на какую-нибудь популярную тему, находя все новые оттенки и краски ее звучания. Так сложилась форма вариаций (или вариационного цикла), основанная на изложении темы и ее последующих видоизмененных повторениях. В таком виде вариации окончательно сформировались у композиторов XVI в. и впоследствии стали одной из самых распространенных музыкальных форм, способных существовать как самостоятельное произведение и как любая из частей сонатно-симфонического цикла (В. А. Моцарт — 1-я часть фортепьянной сонаты ля мажор; С. С. Прокофьев — медленная часть 3-го фортепьянного концерта; Л. Бетховен — финалы 3-й и 9-й симфоний).

Уже в самых ранних вариациях обнаружилась тяга композиторов к темам песенного склада, а то и непосредственно взятым из фольклорных источников. Эти выразительные, легко запоминающиеся, четкие по своей внутренней структуре мелодии сосредоточили в себе качества, необходимые для темы — основы и стержня всего вариационного цикла. Вариации на темы народных песен писали венские классики — Й. Гайдн, Моцарт, Бетховен; Ф. Шуберт и многие другие. Большой любовью пользовался этот вид вариаций у русских композиторов. Так, в «Камаринской» М. И. Глинки вариационной обработке подверглись даже две темы: свадебная песня «Из-за гор, гор высоких» и задорная плясовая «Камаринская» (такая форма получила название двойных вариаций). В то же время вариации часто сочиняются на специально написанную композитором тему либо на тему, заимствованную из музыки других авторов. Порой такие вариации возникают как «дань признательной любви» великим мастерам. Так, Ф. Шопен начал свое фортепьянное творчество с создания вариаций на тему «Дон Жуана» Моцарта, И. Брамс — с вариаций на тему Р. Шумана. Есть темы, волнующие воображение композиторов разных эпох: вариации на тему ля минорного скрипичного каприса Н. Паганини писали Ф. Лист, Брамс, С. В. Рахманинов.

Д. Б. Кабалевский. «Вариации на народную тему».



Вариационный цикл — форма по сути импровизационная, дающая композитору большую свободу и вместе с тем обладающая строгими внутренними закономерностями. Как бы ни был прихотливо-разнообразен их фактурный рисунок, как бы ни пленялся слух новизной регистровых и гармонических красок, в каждой из вариаций слушатель обязательно узнает если не тему, то ее контуры. Вместе с тем уже у Бетховена и особенно в музыке романтиков явственно обнаружилось стремление ко все большей индивидуализированности как отдельных вариаций, так и всего цикла в целом. Свойственные таким вариациям частые смены *темпа, лада,* харак-



П. Пикассо. Иллюстрации к книге французского поэта П. Элюара «Лик всеобщего мира». (Претворение вариационного принципа в графике.)

тера движения, а главное, неожиданные жанровые перевоплощения способны резко изменить облик первоначальной темы. «От похоронного марша к победному шествию» — такой путь проходит тема «Симфонических этюдов» Шумана, превращаясь при этом то в энергичную *токкату,* то в грациозное *скерцо,* то в лирический *ноктюрн.* А в финале 3-й оркестровой сюиты П. И. Чайковского тема русского песенного склада вдруг появляется в обличии зажигательной итальянской тарантеллы! Такие вариации порой сближаются с формой *сюиты,* где тематическим родством объединяются разнохарактерные пьесы. В XX в. диапазон возможностей вариационной формы становится еще шире. Примером оригинальной ее трактовки могут стать «Вариации и фуга на тему Пёрселла» Б. Бриттена, имеющие подзаголовок «Путеводитель по оркестру для молодежи». Тема здесь как бы путешествует от одного инструмента к другому, знакомя слушателя с их тембрами и выразительными средствами.

ВИОЛА

Виолы — семейство струнных смычковых инструментов, господствовавших в европейской музыкальной культуре XV—XVIII вв. Термин «семейство» подчеркивает общность конструкции инструментов, имеющих корпус с ярко выраженной посередине «талией», выпуклой верхней и плоской задней декой, резонансными отверстиями в форме скобок, ладами; количество струн — 5—7. Их объединяла и общая манера звукоизвлечения. Виолы обладали нежным, тихим звуком.



Во Франции виола называлась виела, в Испании — виуэла, в Германии — фидель, в Италии — виола. Эти инструменты широко бытовали в церковной, придворной и народной музыке.

При игре положение инструмента различно. Исполнитель помещал виолу вертикально между коленями, ставил на кресло или прислонял к плечу. В зависимости от этого различались виолы да гамба («ножные») и да браччо («ручные»).

Виолы в основном были четырех видов: дискантовые, альтовые, теноровые и басовые. В XVI—XVIII вв. как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент особо широкое распространение получила теноровая виола — виола да гамба. Поскольку в ансамбле она выполняла функцию баса, нередко ее называли басовой виолой. Среди композиторов, писавших для нее, — И. С. Бах, Г. Ф. Телеман, Ф. Куперен, а также виртуозы-гамбисты — К. Ф. Абель в Германии, М. Маре и Р. Маре во Франции.

Существовали также виолы-лиры, отличавшиеся наличием дополнительных, резонансных струн. Виола-лира вела свою историю от так называемой колесной лиры. На виоле-лире было две в унисон настроенные струны, приводившиеся в движение клавишами, а сверх того — еще две так называемые бурдонные струны, которые, располагаясь на грифе или рядом с ним, постоянно звучали и давали либо унисон, либо квинту и октаву. Трение струны производилось обтянутым кожей и наканифоленным колесом, которое вертели за ручку.

Идея резонансных струн с течением времени развилась и использовалась в конструкции виолы-бастарда, виолы да бардоне и виолы д'аморе, имевших кроме семи игровых струн столько же (или более) резонансных, протянутых под подставкой.

Виола д'аморе, или виоль д'амур, напоминала по размерам большой альт. Звуковой объем виоль д'амур, охватывающий диапазон *виолончели — скрипки* (от ля большой октавы до ре третьей октавы), раскрывает драматические стороны этого инструмента, для которого одинаково доступны и протяженные монологи, и виртуозные пассажи. Семь дополнительных, акустических струн — прекрасная возможность выявления емкой, объемной природы инструмента, на котором достигаются органные эффекты с их неповторимыми отзвуками.

Период расцвета исполнительского искусства игры на виоль д'амур относится к XVIII в., для нее создают свои сочинения А. Виваль-

ди, К. Стамиц, Бах, Телеман. Но семейство скрипок, отличающееся большей силой звука, блеском, яркостью, в многовековой борьбе победило и вытеснило к концу XVIII в. семейство виол с концертной эстрады. В XIX в. почти нет сочинений для этих инструментов. В XX в. к ним вновь возрождается интерес. Среди композиторов, писавших для виоль д'амур, — П. Хиндемит, Ф. Мартен, Д. И. Кривицкий, Ш. Э. Каллош. Современные композиторы находят в старинных инструментах новые, только им присущие выразительные средства.



ВИОЛОНЧЕЛЬ

Максим Горький в своей автобиографической повести «В людях» рассказывает, как в детстве, бродя по улицам, услышал игру на виолончели. Это был, пишет Горький, «...необыкновенный звук, точно кто-то очень сильный и добрый пел, закрыв рот; слов не слышно было, но песня показалась мне удивительно знакомой и понятной... Я сел на тумбу, сообразив, что это играют на какой-то скрипке, чудесной мощности и невыносимой — потому что слушать ее было почти больно. Иногда она пела с такой силой, что — казалось — весь дом дрожит и гудят стекла в окнах. Капало с крыши, из глаз у меня тоже закапали слезы».



Виолончель: 1 — обечайка; 2 — гриф; 3 — головка; 4 — струны; 5 — струнодержатель; 6 — колки; 7 — подставка; 8 — верхняя дека.

Что же это за инструмент, способный вызвать в слушателе такие глубокие эмоции, такие сильные чувства?

Виолончель, более чем какой-либо другой инструмент из семейства смычковых, подходит для выражения силы, глубины чувств, возвышенности. Кроме того, на виолончели можно достичь виртуозного совершенства, легкости и подвижности. Виолончель большего размера, чем скрипка. Ее звучание мужественно, но ей доступны и нежные, воздушные краски, лиризм, сосредоточенность, напевность. Появилась она в конце XV — начале XVI в. Своим созданием и совершенствовом обязана выдающимся скрипичным мастерам: братьям Маджини, Г. да Сало, А. Амати, а позже — А. Страдивари. Хорошими качествами отличаются виолончели русского мастера И. А. Батова, советских мастеров Е. Ф. Витачека и Т. Ф. Подгорного.

Во время игры исполнитель ставит виолончель между коленями, упираясь металлическим шпилем в пол. Раньше шпиль не применялся и музыканты держали виолончель на специальном стуле.

Виолончель имеет 4 струны, настроенные по квинтам. Первая, самая высокая, обладает наиболее ярким тембром. С равной силой она передает душевное волнение и трогает слушателя задушевностью. Представление о звучности этой струны дает тема «Ноктюр-

на» из 2-го квартета А. П. Бородина. Стихия виолончели — кантилена широкого мелодического или декламационно-речитативного характера. На этой особенности и основывается использование виолончели в камерных ансамблях, оркестрах. В сольных же произведениях раскрываются и виртуозные качества виолончели.

Бурный расцвет виолончельного искусства начался в XVIII в., когда виолончель вытеснила из музыкального быта виолу да гамба (см. *Виола*).

Прекрасно поет виолончель в медленных частях «Вариаций на тему рококо» П. И. Чайковского, «Испанской серенаде» и «Песне менестреля» А. К. Глазунова. «Петь надо так, как поет виолончель!» — восклицал Ф. И. Шаляпин.

Поначалу виолончели поручалась партия *аккомпанемента* в ансамбле со скрипками — партия баса, которую композиторы не выписывали полностью, и исполнитель должен был ее самостоятельно расшифровывать. «Нужна громадная талантливость, необходима сложная совокупность виртуозных качеств, чтобы победоносно привлекать внимание публики на эстраде с виолончелью в руках», — говорил Чайковский.

И такие исполнители были. Ж. Л. Дюпор покорил своим мастерством Л. Бетховена, и тот писал для него сонаты, выступал вместе с ним. Играл Бетховен и с другим выдающимся виолончелистом — Б. Ромбергом.

Расцвет русской виолончельной школы связан с именем знаменитого исполнителя К. Ю. Давыдова, которого Чайковский называл «царем виолончели». Его поэтичная, одухотворенная игра, удивительное мастерство, совершенная техника покоряли слушателей. Известным исполнителем был и его ученик — А. В. Вержбилович.

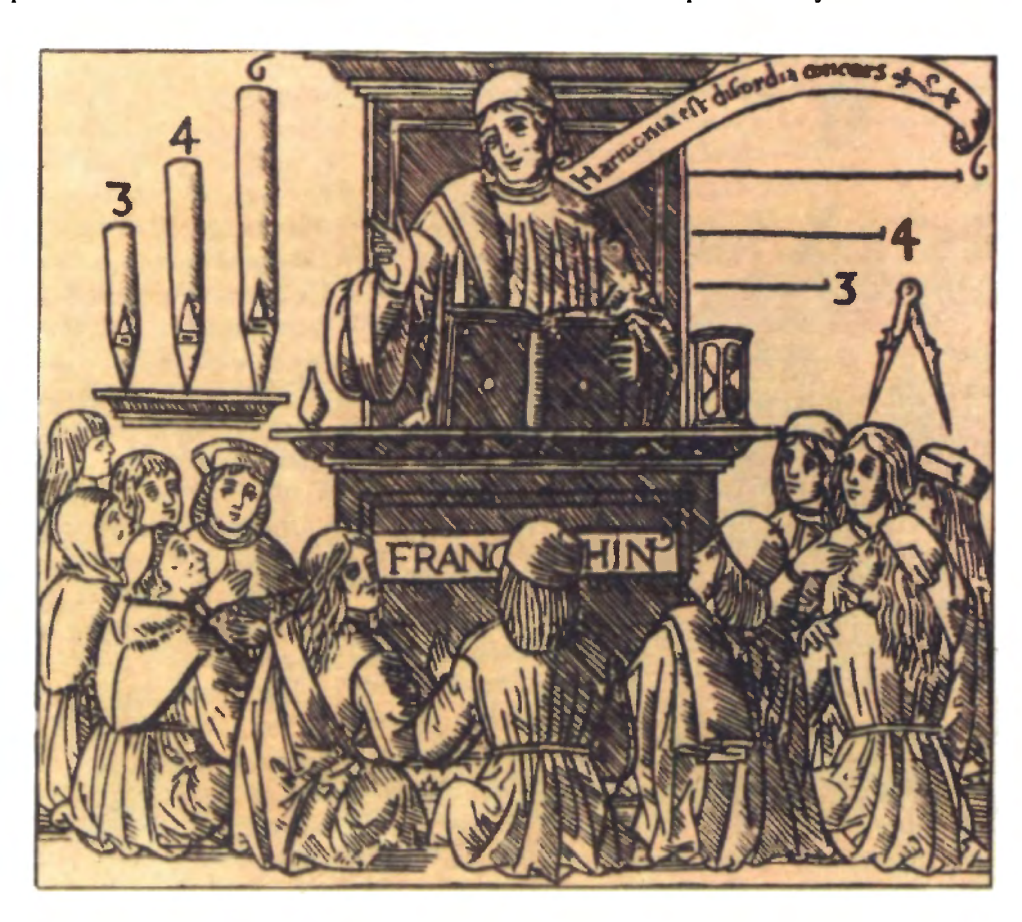
В XX в. прославился испанский виолончелист П. Касальс — великий интерпретатор, поражавший глубиной проникновения в сокровенные тайны музыки. «Настоящим чудом» назвал его игру Д. Ф. Ойстрах. Среди советских виолончелистов замечательными мастерами были С. М. Козолупов, С. Н. Кнушевицкий, С. П. Ширинский. Их традиции продолжают молодые исполнители.

Советские композиторы А. И. Хачатурян, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Т. Н. Хренников, Д. Б. Кабалевский создали для виолончели полные одухотворенных образов сочинения, которые часто исполняются на эстраде, любимы слушателями.

Огромный, все увеличивающийся виолончельный репертуар, высокий уровень мастерства исполнителей обеспечивает неизменный успех виолончели на современной эстраде, успех, по праву завоеванный этим замечательным инструментом.

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Возрождение, или Ренессанс, — период в истории культуры Западной и Центральной Европы, охватывающий примерно XIV—XVI вв. Свое название этот период получил в связи



Занятия теорией музыки. С гравюры XVI в.

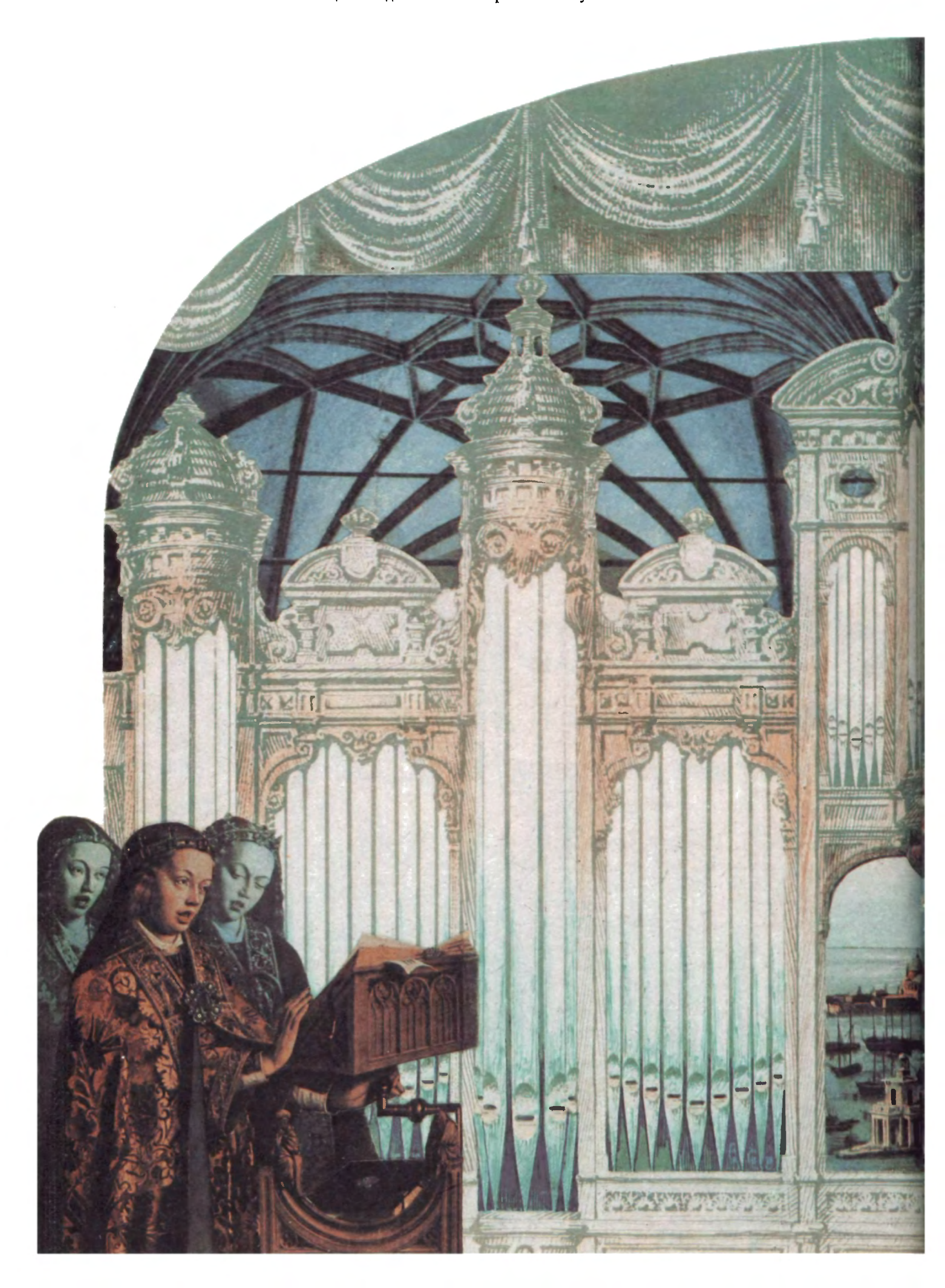
с возрождением интереса к античному искусству, ставшему идеалом для деятелей культуры нового времени. Композиторы и музыкальные теоретики — Й. Тинкторис. Дж. Царлино и другие — изучали древнегреческие музыкальные трактаты; в произведениях Жоскена Депре, которого сравнивали с Микеланджело, по словам современников, «возродилось утерянное совершенство музыки древних греков»: появившаяся в конце XVI—начале XVII в. *опера* ориентировалась на законы античной драмы.

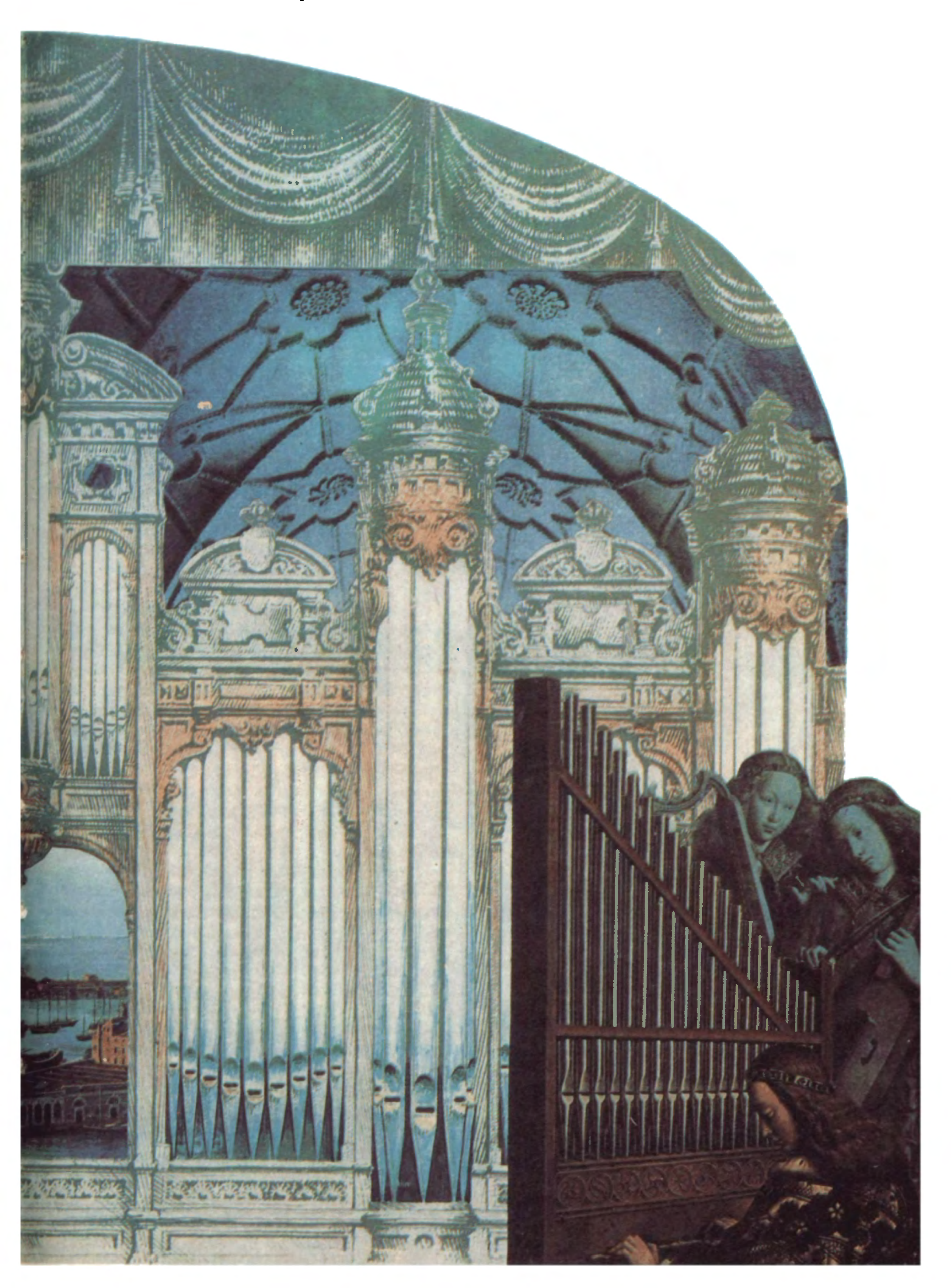
Развитие культуры Возрождения связано с подъемом всех сторон жизни общества. Родилось новое мировоззрение — гуманизм (от латинского «гуманос» — «человеческий»). Раскрепощение творческих сил привело к бурному развитию науки, торговли, ремесел, в экономике складывались новые, капиталистические отношения. Изобретение книгопечатания способствовало распространению образования. Великие географические открытия и гелиоцентрическая система мира Н. Коперника изменили представления о Земле и Вселенной.


Дж. П. Палестрина.

Небывалого расцвета достигли изобразительное искусство, архитектура, литература. Новое мироощущение отразилось в музыке и преобразило ее облик. Она постепенно отходит от норм средневекового канона, индивидуализируется стиль, впервые появляется само понятие «композитор». Изменяется *фактура* произведений, число голосов увеличивается до четырех, шести и более (известен, например, 36-голосный канон, приписываемый крупнейшему представителю нидерландской школы Й. Окегему). В *гармонии* господствуют консонирующие созвучия, употребление диссонансов строго ограничивается специальными правилами (см. *Консонанс и диссонанс*). Складываются мажорный и минорный *лады* и тактовая система ритмики, характерные для более поздней музыки.

Все эти новые средства использовались композиторами для передачи особого строя чувств человека эпохи Возрождения — возвышенного, гармоничного, спокойного и величественного. Более тесной становится связь







текста и музыки, музыка начинает передавать настроение, или, как тогда говорили, аффекты текста, нередко особыми музыкальными средствами иллюстрируются отдельные слова, такие, как «жизнь», «смерть», «любовь» и др.

Музыка эпохи Возрождения развивалась в двух направлениях — церковном и светском. Основные жанры церковной музыки — месса и мотет — многоголосные полифонические произведения для хора без сопровождения или в сопровождении инструментального ансамбля (см. *Хоровая музыка, Полифония*). Из инструментов предпочтение отдавалось *органу*.

Развитию светской музыки способствовал рост любительского музицирования. Музыка звучала всюду: на улицах, в домах горожан, во дворцах знатных вельмож. Появились первые концертирующие исполнители-виртуозы на лютне, клавесине, органе, *виоле,* различных видах продольных *флейт*. В полифонических песнях (мадригале — в Италии, шансон — во Франции) композиторы рассказывали о любви, обо всем, что встречается в жизни. Вот названия некоторых песен: «Охота на оленя», «Эхо», «Битва при Мариньяно».

В XV—XVI вв. возрастает значение искусства танца, появляются многочисленные трактаты и практические руководства по хореографии, сборники танцевальной музыки, в которые включаются популярные танцы того времени — бас-данс, бранль, павана, гальярда.

В эпоху Возрождения формируются национальные музыкальные школы. Самая крупная из них — нидерландская (франко-фламандская) полифоническая школа. Ее представители — Г. Дюфаи, К. Жанекен, Й. Окегем, Я. Обрехт, Жоскен Депре, О. Лассо. Среди других национальных школ — итальянская (Дж. П. Палестрина), испанская (Т. Л. де Виктория), английская (У. Берд), немецкая (Л. Зенфль).

Эпоха Возрождения завершается появлением новых музыкальных *жанров:* сольной *песни,* оратории, оперы, подлинный расцвет которых наступает в последующем столетии (см. *Западно-европейская музыка XVII—XX вв.*).

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Музыка, созданная для голоса или многих голосов, — это самый ранний вид музыкального искусства. Еще на заре существования человеческого общества люди пользовались голосом для звуковых сигналов, общения друг с другом. Так, из одного корня возникли человеческая речь и музыка. Самые простые и древние формы вокальной музыки сохранили

А. В. Нежданова — крупнейшая представительница русской вокальной школы. За чарующую красоту голоса ее называли царицей в мире звуков.



ясно ощутимую связь со звуковыми сигналами: пастушескими зовами, охотничьими или военными кличами, ритмическими восклицаниями, объединявшими усилия людей в совместном труде (см. *Первобытная музыка*).

По мере развития человеческого общества развивались и усложнялись и формы вокальной музыки. Но еще долгое время она оставалась неразрывно связанной с трудом и бытом, была неотделима от пляски и игры. И даже став самостоятельным искусством, музыка продолжала существовать в неразрывном союзе с речью, со словом, была по преимуществу вокальной. Музыкальные инструменты вплоть до начала XVII в. выполняли скромную роль сопровождения голосов или замены недостающих голосов.

Вокальная музыка включает большое количество различных *жанров: песню, романс,* произведения для вокальных ансамблей, *хоровую музыку* и *оперу.* И везде присутствуют два элемента: музыка и слово. Вокальные произведения без слов, как, например, «Вокализ» С. В. Рахманинова или концерт для голоса с оркестром Р. М. Глиэра, — редкое исключение.

Между словом и музыкой — много общего. В самой человеческой речи есть музыкальный элемент — *интонация.* Она не только придает речи выразительность, эмоциональность, но и несет в себе определенный смысл: одни и те же слова, произнесенные с различной интонацией, имеют и различное значение. Вот, например, диалог, состоящий из повторения одного слова, но с разной — вопросительной и утвердительной интонацией: «Приехали? — Приехали».

В музыке, особенно вокальной, интонация — основа выразительности. Иногда мелодия музыкальной фразы прямо рождается из интонаций речи. Композитор как бы «пишет с натуры», подслушивая характерные речевые интонации и перенося их в ноты. Вопросительные, восклицательные и утвердительные интонации становятся интонациями музыкальными. Их речевая природа продолжает ощущаться, что наиболее заметно в оперных речитативах, особенно у А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева.

Но так бывает не всегда. Когда речь становится пением, в ней появляются новые качества, свойственные именно музыкальному искусству. Если в речи подъемы и понижения голоса подчинены смыслу фразы, то музыка стремится внести в них повторность, ритмическую размеренность. Вот почему вокальные произведения чаще пишутся на стихотворный текст: повторность созвучий — рифм, ритмическая размеренность присущи уже самой стихотворной речи. И это не случайно, ведь поэзия и музыка возникли из некогда единого искусства — песни.

Декламационность и песенность постоянно взаимодействуют в вокальной музыке, одно может гибко переходить в другое. Так, например, мелодия, начавшись выразительными, «говорящими» декламационными фразами, может постепенно обретать песенную широту и плавность. Еще большие возможности открываются в сочетании голоса с музыкальными инструментами, в ансамбле с другими голосами, в *хоре.* Но во всех формах и жанрах вокальной музыки неизменно сохраняется ее природная связь с живым дыханием, с интонациями речи, что и делает вокальную музыку таким естественным и чутким отражением чувств и переживаний человека.

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ (ВИА)

В конце 50-х — начале 60-х гг. XX в. широкое распространение во всем мире получила рок-музыка, которая явилась закономерным результатом развития и взаимодействия различных направлений популярной музыки, *фольклора, джаза.* Будучи достаточно своеобразным жанровым явлением, рок-музыка вызвала к жизни и своеобразные исполнительские составы — бит-группы, рок-группы. От эстрадных ансамблей прошлых лет эти коллективы отличались тем, что здесь не было ярко выраженного деления на солистов-вокалистов и аккомпаниаторов. Помимо участников вокальной группы пели и подпевали почти все музыканты ансамбля, образуя многоголосье. Кроме того, стали широко использоваться, даже доминировать, электроинструменты: электрогитары, электроорганы. В постановке звучания нашли применение электронные эффекты — реверберация, различные искажения звука (фазз, «квакушка» и т. п.).

В нашей стране подобные коллективы возникли в середине 60-х гг. и получили название ВИА — вокально-инструментальные ансамбли. Термин ВИА вошел в лексикон советской эстрадной музыки в 1966 г., когда ленинградский коллектив «Поющие гитары» (руково-

Детский вокально-инструментальный ансамбль «Мзиури». Тбилиси.



дитель А. Васильев) показал публике свою первую программу. Вероятно, на появление самой аббревиатуры повлияло название эстрадного оркестра с вокальной группой «ВИО-66» под управлением Ю. С. Саульского. Этот коллектив по своим стилистическим особенностям во многом был прообразом ансамблей нового типа.

Конечно, ВИА возникли не на пустом месте. Их предшественниками можно считать вокальные группы «Дружба», «Аккорд», «Орэра», использовавшие многоголосье, а также популярный в те годы ансамбль электроинструментов «Электрон», исполнявший в основном инструментально-танцевальные пьесы. Первые ВИА непосредственно были связаны с молодежной «гитарной» песней и песнями бардов. Например, первый состав «Самоцветов» примыкал по своему стилю ближе к «уличной» или студенческой и «туристской» песне, чем к эстраде вообще.

Важнейшей вехой в становлении стиля ВИА стало творчество минского ансамбля «Песняры» под управлением В. Мулявина. С большим вкусом и тактом, используя старинные народные инструменты (лира, рожки и др.), ансамбль интерпретировал произведения национального белорусского фольклора. Об-

Белорусский вокально-инструментальный ансамбль «Песняры».



работки народных песен вскоре стали привычными номерами в программах ВИА. Многие ВИА обращаются к песням советских композиторов, в том числе и к песням гражданской тематики.

В начале 70-х гг. облик ВИА сформировался окончательно. Состав — 8—12 человек: несколько вокалистов, небольшая духовая секция, ритм-секция, гитара и клавишные. В репертуаре преобладали песни современных советских композиторов. Традиционный мелодизм и мягкая напевность сочетались у ВИА с аранжировками, акцентировавшими ритм и придававшими определенную «массивность» звучанию. К числу типичных советских ВИА можно отнести московские ансамбли «Пламя», «Лейся, песня», «Надежда», грузинские «Иверия» и «ВИА-75», молдавский «Оризонт», украинский «Червона рута», белорусский «Верасы», казахский «Арай», туркменский «Дестан», узбекский «Ялла».

Во второй половине 70-х гг. некоторые ВИА сделали попытку отойти от чисто песенного направления, осуществив постановки вокальных сюит и *мьюзиклов*. Таковы «Орфей и Эвридика», «Тиль Уленшпигель» у «Поющих гитар», «Гусляр» и «Песня о доле» у «Песняров», «Емельян Пугачев» у «Ариэля». Отмечая успехи этих программ, репертуар ансамблей часто и справедливо критиковали за безликость, однотипность, обилие посредственных сочинений.

В начале 80-х гг. многие ведущие ВИА прошли коренную перестройку: сократился состав (в основном за счет вокалистов и духовиков), строже стали аранжировки, в первую очередь вокальные («Самоцветы», «Верасы», «Веселые ребята», «Поющие гитары»). Многие из ансамблей основывают репертуар на собственных композициях. Стилистическая амплитуда творчества современных молодежных ансамблей чрезвычайно широка: от развлекательных произведений до серьезных песенных сюит и развернутых инструментальных композиций.

В 80-е гг. появились новые молодежные ансамбли — рок-группы. После фестиваля популярной музыки «Тбилиси-80» некоторые из них вышли на профессиональную сцену.

Популярными стали также самодеятельные ВИА и рок-группы. Их концерты собирают многочисленные аудитории, оказывают определенное влияние на формирование эстетических вкусов молодежи. Однако в творчестве некоторых коллективов наметились негативные моменты, связанные с недостаточно высоким идейно-эстетическим уровнем исполняемых произведений, увлечением авторской песней, некритическим отношением к образцам буржуазной массовой культуры. В связи с этим были приняты меры по упорядочению деятельности ВИА и повышению идейно-художественного уровня их репертуара, обогащению его лучшими произведениями многонационального советского музыкального искусства, отечественной песенной классики.

ВОСПИТАНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ

Музыкальное воспитание — процесс развития музыкальной культуры, музыкальных способностей человека, его эмоционального восприятия музыки, глубокого понимания ее содержания. Это составная часть коммунистического воспитания нашего подрастающего поколения, так как оно способствует его всестороннему, гармоническому развитию и формированию человека нового, коммунистического общества.

Музыкальное образование — это усвоение знаний, умений и навыков в области музыки, необходимых для профессиональной музыкальной деятельности. Музыкально образованный человек знает различные по характеру, стилю, жанрам музыкальные произведения, эпоху, в которой жили и творили великие музыканты, особенности музыкального языка выдающегося композитора.

Основной путь музыкального воспитания и образования — музыкальное обучение под руководством педагога, воспитателя. Человек, прошедший курс музыкального обучения, становится музыкально грамотным, он более верно, разносторонне и глубоко воспринимает сочинения композиторов и может быть их исполнителем.

Таким образом, музыкальное воспитание, образование и обучение тесно взаимосвязаны. Но их взаимосвязь может быть различной. В занятиях с детьми младшего школьного возраста особую роль играет воспитание отзывчивости на музыку, ее эмоционального переживания, обогащение чувств путем приобщения к миру музыкальных образов, отражающих мир природы и человека с его горем и радостью. Такое воспитание возможно лишь при активизации мышления, воображения, внимания, памяти при получении конкретных знаний, умений, навыков, т. е. при музыкальном обучении.

На занятиях с подростками и старшими школьниками постоянно усложняется и материал обучения, и выполняемые ими задания. Обучение как бы выходит на первый план, однако его суть по-прежнему направлена на воспитание личности, ее музыкально-эстетических чувств, высокого вкуса, потребностей в общении с художественно ценными произведениями.

Известно, что воздействие музыки может

быть разным: поверхностным и глубоким, положительным и отрицательным, в зависимости от художественной значимости произведения, от степени подготовки к его восприятию, музыкального и жизненного опыта слушателя. Самая замечательная музыка может показаться скучной, непонятной, если слушатель не подготовлен к ее эмоциональному, осознанному восприятию. В таких случаях нередко возникает негативное отношение «ко всяким симфониям» и предпочтение музыки более «легкой». Но привычка только к развлекательной музыке, не претендующей на глубокие переживания, существенно обедняет человека. Такое добровольное ограничение музыкой легкого жанра как бы притупляет слух и восприятие, человек рискует остаться «глухим» по отношению к произведениям иного содержания, стиля, жанра. А ведь именно серьезная музыка способна вызывать высокое эстетическое наслаждение, пробуждать и формировать чувство прекрасного, приносить радость духовного обогащения.

Карл Маркс писал: «Если ты хочешь на-

МУЗЫКАЛЬНАЯ ВИКТОРИНА

Дома и в школе, в пионерском лагере и на походном привале, а также музыкальном вечере вы можете провести музыкальную викторину — игру в вопросы и ответы, чаще всего объединенные определенной темой.

Предложим несколько видов музыкальных викторин.

Откуда этот музыкальный отрывок? Для ответа на этот вопрос подготовьте список музыкальных произведений, отрывки из которых в собственном исполнении или записи на пленке демонстрируются участникам.

Что вы знаете о композиторе? Приведите малоизвестные факты из биографии композитора, вопросы о его сочинениях и т. п. Например, о Н. А. Римском-Корсакове. В какой опере композитора два действующих лица — музыканты? (В опере «Моцарт и Сальери».) Какая его опера посвящена памяти Ф. Шопена? («Пан-воевода».) Какая опера Римского-Корсакова написана на сюжет из жизни Древнего Рима? («Сервилия».) В какой опере композитора первым исполнителем главной партии был знаменитый русский певец Ф. И. Шаляпин? («Моцарт и Сальери».)

Вопросы о творчестве П. И. Чайковского. Какая народная песня использована им в музыке арабского танца («Кофе») из балета «Щелкунчик»? (Грузинская народная песня «Иав нана».) Кому принадлежит текст дуэта Лизы и Полины из оперы «Пиковая дама»: «Уж вечер...»? (Русскому поэту В. А. Жуковскому.) Какой музыкальный инструмент Чайковский первым из русских композиторов ввел в свои сочинения? (Челесту — она использована в балете «Щелкунчик» и симфонической балладе «Воевода».)

Расскажите об опере. Где и когда возникла опера как музыкальный жанр? Кто из русских композиторов прославился прежде всего как оперный композитор? Из каких оперных сочинений взяты слова: «Близится час торжества моего...», «Что день грядущий мне готовит?» и т. д. Для каких голосов написаны партии Сусанина, Германа, Онегина, Шемаханской царицы?

Что вам известно о народной музыке? Участникам демонстрируются (в диапозитивах) народные инструменты, фрагменты народной музыки, приводятся высказывания музыкантов о народной песне и музыке с просьбой прокомментировать их. Уместен вопрос-просьба: исполнить народную песню, назвать прозвучавшее произведение.

Что хотел сказать автор? Ведущий читает отрывок из высказывания композитора, выдающегося деятеля, писателя о музыке, музыкантах. Прокомментируйте это высказывание, по-своему раскройте его смысл.

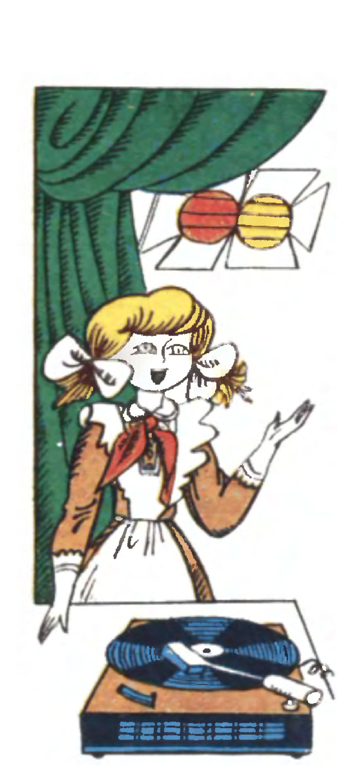
Примеры. «Кто откликается на одну плясовую музыку, откликается не сердцем, а ногами» (В. Г. Белинский). «Не существует никаких родов музыки, кроме двух — хорошей и дурной» (Ж. Бизе). «В музыке одной наслаждение совпадает с живым исполнением» (Ф. Энгельс).

Несколько практических советов. При проведении музыкальной викторины заранее представьте, на кого она рассчитана: на старшеклассников или малышей, на юных музыкантов, учащихся специальной школы, или просто на любителей. Викторина без адреса всегда будет скучна: или слишком сложна, или чрезмерно проста.

Готовьте викторину заранее. Лучше всего вопросы записывайте на отдельных карточках. Это позволит вам компоновать викторину, сообразуясь с конкретными условиями.

Сделайте так, чтобы задания в форме звучащих музыкальных отрывков чередовались в вашей викторине с вопросами, заданными слушателям. Это создает определенное разнообразие, поддерживая интерес участников.

Хорошо бы заранее продумать вопрос о награждении победителей. Можно, например, за каждый верный ответ давать номерок, написанный на бумаге, а в конце разыграть лотерею призов.



Урок сольфеджио в подготовительном классе музыкальной школы.

слаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 151). В нашей стране созданы широкие возможности для получения художественного образования, к которому относится и образование музыкальное.

Уже в первые годы после победы Великой Октябрьской социалистической революции, несмотря на огромные трудности, переживаемые тогда молодой Советской Республикой, ленинские слова «Искусство принадлежит народу» стали лозунгом, активно воплощавшимся в жизнь. Музыкальное воспитание в школе стало обязательным для всех детей. Создавались многочисленные музыкальные кружки при школах и других учреждениях; возникла широкая сеть специальных музыкальных школ.

Ныне в нашей стране действует государственная система музыкального образования.

ПИШИТЕ О МУЗЫКЕ



Человек, владеющий музыкальным инструментом, способен передать целую гамму чувств, настроений, эмоций с помощью звуков. Но можно свое видение музыкального произведения выразить и словами.

Первыми вашими опытами в этом деле могут стать заметки в стенной газете о литературно-музыкальном вечере, проведенном в школе, впечатления от прослушанной оперы или концерта. В школьной стенной печати интересно рассказать о новостях музыкальной жизни, о памятных музыкальных датах, юбилеях известных музыкантов. Ваши сообщения будут содержательнее, насыщеннее, если вы в своих заметках постараетесь провести параллели с другими видами искусств.

Работу над волнующей вас темой начните со сбора необходимого материала, который лучше заносите в записную книжку. Потом соберите свои записи и расположите их в логической последовательности. Пишите компактно, без лишних слов и отступлений. Чем требовательнее вы будете на этом этапе к себе, тем лучше для вашего дела. Свое сочинение покажите учителю литературы и музыки. Их опыт и совет будут вам очень полезны. И как можно больше читайте специальную музыкальную литературу. Чтение старайтесь сопровождать записями или выписками наиболее существенных мыслей и предложений. Это поможет вам приобрести много новых знаний.

И еще один совет: не упускайте возможности поговорить о музыке. Пусть это будет сообщение в классе, посвященное крупной музыкальной дате, где вы можете выступить и как лектор, и как исполнитель.

Она включает начальные музыкальные школы с 7-летним сроком обучения; музыкальные училища с 4-летним сроком обучения, где готовятся специалисты со средним музыкальным образованием; средние специальные музыкальные школы с 11-летним сроком обучения при консерваториях и институтах; консерватории, музыкально-педагогические институты и музыкально-педагогические факультеты при педагогических институтах; институты искусств с 5-летним сроком обучения. В некоторых консерваториях и институтах имеется аспирантура.

Каждый ребенок может получить в нашей стране музыкальное образование в учреждениях массового типа (в школьных музыкальных кружках, в школах с музыкальным уклоном, во Дворцах и Домах пионеров) или в специальных музыкальных учебных заведениях.

Глубоко прав был педагог В. А. Сухомлинский, говоря: «... среди многочисленных средств воздействия на юное сердце важное место принадлежит музыке. Как гимнастика выпрямляет тело, так и музыка выпрямляет душу человека».

ВОСТОКА МУЗЫКА

Музыка Востока в широком значении включает в себя музыкальные традиции стран и народов Азии, северной Африки, а иногда также и Океании. Условность понятия «музыка Востока» связана с тем, что в течение веков под названием «Восток» объединяли разные страны. Так, во времена Римской империи Восток — это страны, являвшиеся ее восточными провинциями; в дальнейшем, особенно в



Цинь — пятиструнная китайская цитра. VI в. до н. э.

эпоху Великих географических открытий, Восток стал включать помимо стран Ближнего и Среднего Востока страны Южной и Юго-Восточной Азии, Центральной и Северной Азии, Дальнего Востока (Китай, Япония, Корея). Все эти регионы отличаются достаточной независимостью развития музыкальной культуры. Три из них — Ближний Восток, Южная Азия и Дальний Восток — связаны с очагами древнейших цивилизаций, важной частью культуры которых являлась музыка. Археологические свидетельства и письменные памятники говорят о том, что у древних египтян, шумеров, ассирийцев, вавилонян, китайцев и индийцев была развитая музыкальная культура, отличающаяся многообразием традиций, богатым инструментарием. В храмах и дворцах правителей древних государств важнейшая функция музыки — церемониальная. Музыке приписывалась сверхъестественная сила, считалось, что она могла вызывать дождь, исцелять больного и т. д. Поэтому она являлась важной составной частью обрядов, ритуалов и церемониалов. Характерно, что инструменты церемониального оркестра подбирались не столько по принципу тембровой окраски, сколько по их «магическим свойствам». Такие оркестры существовали в Древнем Египте, в Древней Индии, в Древнем Китае.

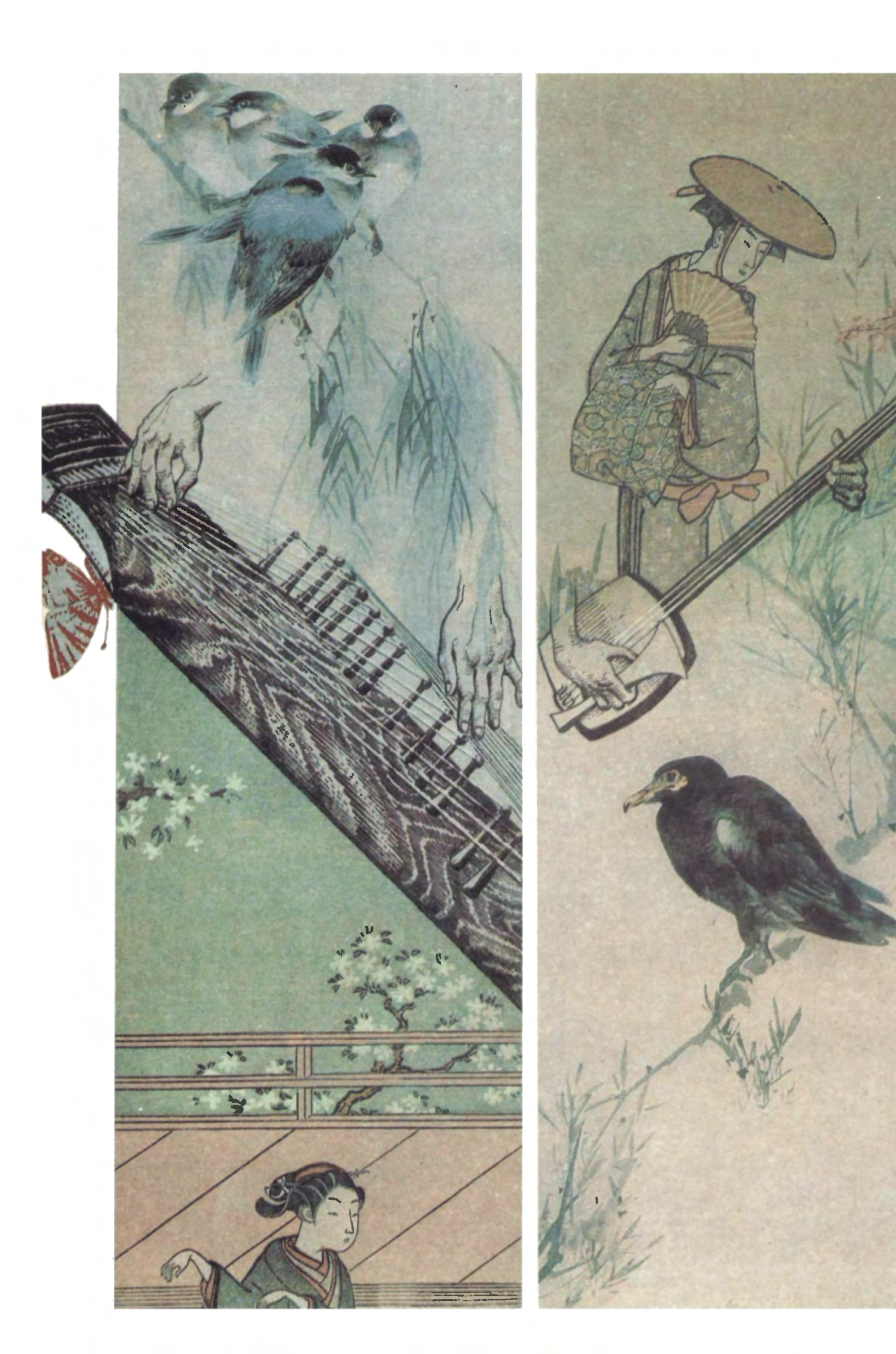
С древних времен люди стремились постичь воздействие музыки на общественную мораль и нравственность (этическая сторона), понять законы соразмерности и красоты (эстетическая сторона) и выявить закономерности сочетания различных элементов музыки: высоты тонов, их длительности, ритма, метра и т. д. (теоретическая сторона). На рубеже нашей эры появляются трактаты «Бхаратиянатьяшастра» (Индия), «Юэцзи» (Китай). В них отразились представления о музыке того времени. Музыка рассматривалась как некая космическая сила: отдельные тоны отождествлялись с первоэлементами древней натурфилософии (вода, земля, огонь, воздух), с цветами, голосами животных и птиц. Тоны звукорядов наделялись образными значениями («гром» или «журчание ручья» в китайской музыке) или обозначали иерархический порядок (I тон — гун — символизировал правителя, II — шан — чиновников и т. д.).

Математические и акустические изыскания сделали возможным применение темперированных звукорядов, т. е. последовательностей тонов с точно фиксированной высотой звучания. Сочетание теоретических положений с этическими представлениями легло в основу сложной и развитой системы ладов: рага — в Индии, макам, маком — в арабских странах и Центральной Азии, дестгах — в Иране. На этом этапе уже не отдельные тоны, а целые звукоряды и лады получали определенное об-









разное и символическое значение; этим обусловливалось их использование в определенное время года и суток.

Сам термин «музыка» у разных народов понимался различно: в Древнем Египте она называлась «хи» (удовольствие, наслаждение); в Древнем Китае — «юэ», что вообще обозначало нечто культивированное, организованное, носящее праздничный характер; в Древней Индии — «сангит» (триединство пения, музыки и танца). Музыка высокой традиции, теоретически осмысленная, организованная и утонченная, противопоставлялась песням, танцам и инструментальной игре крестьян, ремесленников и т. д. В индийской теории оба эти вида различались терминологически: музыка высокой традиции называлась «марга сангит» (музыка пути, знания), простейшие формы музыки — «деши сангит» (музыка земли, «почвенная» музыка, т. е. образцы музыки, характерные для какой-нибудь небольшой области). Несмотря на многочисленные запреты (например, во многих странах простолюдинам запрещалось играть на музыкальных инструментах аристократов), «высокая» и «низкая» музыка постоянно взаимодействовали: утонченную музыку «верхов» слушал простой народ, аристократы же не чурались искренних и незамысловатых мелодий, звучавших за пределами дворцов. Профессиональное занятие музыкой считалось недостойным благородного человека, и даже придворные музыканты в арабском халифате, в Индии, Китае были представителями низших социальных слоев.

Формирование слоя профессиональных музыкантов — один из важнейших этапов в развитии музыкальной культуры каждой страны. Так, в Китае уже во II в. до н. э. была создана придворная музыкальная палата Юэфу, в задачи которой входила организация церемониалов, специальная подготовка музыкантов. Начиная с эпохи раннего средневековья каждый правитель имел не только придворных поэтов и мудрецов, но и музыкантов и танцовщиц. Среди них были такие выдающиеся музыканты, как Ибрахим и Исхак аль Маусили (Багдад, Ирак, IX в.), Амир Хусро (Дели, Индия, XIII—XIV вв.), Ок По Го (Силла, VIII в.), Кун Синь-чжуань (Китай сунского периода, XI в.) и другие. Вокруг крупного музыканта группировались ученики, образующие его школу: учитель передавал ученику свой опыт, свое мастерство. Занятия эти не укладывались в какую-либо учебную программу и продолжались столько лет, сколько считал целесообразным сам учитель (иногда 12—15 лет).

В целом историческая эволюция музыки в условиях различных цивилизаций (не только восточных) отличается известной общностью, обусловленной ее сходными социальными функциями. Если наиболее ранний период развития был связан с выполнением музыкой магической сакральной функции, связанной с культовой практикой, то позднее она стала выполнять и чисто этическую функцию. Классический же период определяется прежде всего господством эстетической функции. Музыка классического периода в Китае, Индии и арабских странах уже гораздо больше связана с другими искусствами, чем с культовой практикой. Ко времени средневековья выделяются светские жанры. В этот период особое развитие получает наука о музыке: о ней пишут крупнейшие ученые аль-Кинди, аль-Фараби, Ибн Сина (арабский мир), Дуань Анцзе, Цай Юань Дин (Китай), Матанга, Шарнгадева (Индия).

Для большинства музыкальных культур Востока классический период, как и древность, — это эпоха господства вокальной музыки. Музыка тесно связана со словом, с манерой его произнесения, декламации, интонирования, поэтому язык и его характерные черты оказывают на музыку самое непосредственное влияние. Особенно интересны взаимоотношения языка и музыки в области поэтического творчества: сюда относятся эпические циклы «Махабхарата», «Гэссер», «Манас», китайская классика (ши и цы), арабская и ирано-таджикская лирика, «Гита Говинда» индийца Джаядевы и др.

Связь музыки и слова получила дальнейшее развитие в классическом театре, который во всех странах Востока был музыкальным. Музыка в спектаклях китайского классического театра, японского — но и кабуки, вьет-



Моринхур — монгольский народный инструмент.

Национальный балет Кампучии.



намского — туонга, корейского — чхангык, тайского — лакхона, яванского — ваянг кулита являлась не просто фоном, сопровождением, но важнейшим организующим фактором (пение и речитативы, танцы, общий ритм спектакля и т. д.). Существенна роль музыки и в танцевальном искусстве, особенно в индийских классических спектаклях «катхакали», в танцах народов островов Явы и Бали.

В средние века получили развитие важнейшие классические вокальные жанры, определившие дальнейшую эволюцию музыкального искусства Ближнего и Среднего Востока (муашшах, тэсниф), Южной Азии (дхрупад и кхьял) и Дальнего Востока (чжугундяо — Китай, кагок — Корея и т. д.). В этих жанрах отразилась эстетика средневековья, развивавшаяся от строгости и упорядоченности к изысканности и утонченности, специфика литературных языков названных стран и регионов. Музыка упомянутых вокальных жанров основывалась на ладовых (соответственно раги, макамы и т. д.) и ритмических (тала, даруб и т. д.) принципах.

В период средневековья возросло значение инструментального творчества, хотя не везде оно выделилось в самостоятельную традицию. В число инструментов, связанных с музыкой высокой традиции, вошли цитры (арабский канун, иранский сантур, индийская вина, китайский цинь, корейский каягым, японский кото и др.), лютни (арабский уд, иранский тар, индийские ситар и сарод, китайская пипа, японская бива и др.), смычковые инструменты (ребаб, китайский эрху и т. д.), флейты (ближневосточный най, индийская бансри, китайская сяо, японская сякухаси и др.), инструменты типа гобоев, губные органы, многочисленные мембранофоны и идиофоны. В некоторых странах крупнейшие музыканты-инструменталисты основывали исполнительские школы (на ситаре — в Индии, на кото — в Японии). Значительно большим разнообразием отличается инструментарий традиционной (народной) музыки: неистощимая фантазия народа заставляла звучать ветер, воду, металл, бамбук (от простейших свистулек до органа — на Филиппинах); причем инструменты, даже однотипные, существенно отличались в каждом селе, у каждого племени.

С развитием инструментального искусства появляются масштабные циклические формы, где наряду с вокальными частями важное значение приобретают инструментальные разделы. В нубах Алжира, Марокко и Туниса, макамах (уже в значении жанра, а не лада) Ирака, Кашмира, узбекско-таджикском шашмакоме солистов и хор сопровождает инструментальный ансамбль.

В большинстве стран Азии к периоду средневековья роль церемониальных оркестров (гагаку — в Японии, аак — в Корее) падает; в странах же Юго-Восточной Азии складываются самобытные оркестры: это саин в Бирме, пипхат в Таиланде, пинпеат в Кампучии, гамеланы Явы и Бали (Индонезия) — уникальные ансамбли, состоящие из гонгов и металлофонов.

Все, что было сказано выше, относилось главным образом к музыке высокой традиции, но наряду с ней развивались и другие формы музыки: многообразные формы сельского, а позднее и городского фольклора, творчество традиционных музыкантов, поэтов и певцов — арабских шаиров, позднее — турецких, иранских и закавказских ашугов (ашиков). В музыкальной культуре Востока велика роль странствующих музыкантов. Они были своеобразными переносчиками самых различных традиций. В их среде в условиях развивающейся городской культуры начиная с XVII—XVIII вв. стала складываться традиционно-популярная музыка: в ней нашли отражение

тенденции к демократизации искусства, его полному освобождению от культового характера.

На протяжении веков шел постоянный интенсивный обмен как между странами Востока, так между Востоком и Западом: страны «обменивались» философскими идеями, художественным опытом, достижениями в области музыкального искусства. На развитии музыкальной культуры стран Востока в XVIII—XX вв. сказались следующие факторы. В XVIII—XIX вв. усиливается экономическое и политическое влияние Запада в странах Азии и Африки, многие из них становятся колониями. В последней четверти XIX — начале XX в. в большинстве стран Азии начинается борьба за национальную независимость. Важную роль в этом движении играла новая национальная интеллигенция, выступавшая за сохранение культурной самобытности своих стран. Освободительная борьба народов Азии и Африки в XX в., на которую огромное влияние оказала Великая Октябрьская социалистическая революция, вызвала к жизни новые музыкальные формы, в первую очередь песни патриотического содержания.

В завоевавших независимость странах Востока вопросам развития музыкальной культуры уделяется особое внимание. Одна из важнейших задач — определение культурной политики в целом, что особенно характерно для стран, ставших на путь социалистического развития. Именно в этих странах заметно стремление к достижению равновесия между традиционным искусством и новыми формами музыки, между национальным и интернациональным. Наряду с созданием новых форм музыкальной жизни, современных институтов музыкальной культуры (особенно музыкального образования) важная роль отводится традиционной музыке (проведение фестивалей, исследовательская работа в научных центрах и т. д.), классическому наследию (нотная расшифровка, записи на пластинки, обучение молодых музыкантов и т. д.). Большие сложности в деле дальнейшего преобразования музыкального искусства связаны с ситуацией культурной многоукладности в большинстве стран Востока, т. е. с одновременным существованием музыкальных традиций народов, находящихся на разных стадиях социального развития. Огромное значение для этих стран имеет опыт культурного строительства в СССР.

Во многом новым явлением для стран Востока явилось композиторское творчество. Среди композиторов, получивших международную известность, — турки А. Сайгун и Б. Тарджан, японцы Я. Акутагава и Т. Маюдзуми, филиппинцы Х. Маседа и Л. Касилаг и другие. Получили развитие и формы поп-музыки, главным образом связанные с кино, телевидением и эстрадой; в большинстве капиталистических стран Востока эта область музыки испытывает сильнейшее влияние Запада. Вместе с тем музыкальное искусство стран Востока оказывает все большее воздействие как на западно-европейскую музыку, так и на музыку США. Это влияние проявляется не только в творчестве европейских и американских композиторов, но и в различных формах поп-музыки.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ИСПОЛНЕНИЯ

Музыку и театр, в отличие, например, от живописи, называют исполнительскими искусствами. Только исполнитель может заставить музыку зазвучать и погрузить нас в тот мир чувств, мыслей, который заложил композитор в свое произведение. Но исполнитель может и углубить наше впечатление от своей игры.

Сравним звучание знаменитого вальса Ф. Шопена до диез минор в исполнении двух известных артистов — советского пианиста Станислава Нейгауза и румынского Дину Липатти. Нейгауз подчеркивает лирическое настроение вальса. В его исполнении звучит и грусть о чем-то прошедшем, и тоска. Во второй части слышится просветление, какой-то намек на предстоящие радости. И снова грусть, и снова печаль. По-другому играет Липатти. С первых же звуков перед нами возникает танцевальная пьеса в духе штраусовских вальсов. Кто же из них прав? Об этом судить слушателям: само сочинение позволяет с разных позиций подходить к его звуковому воплощению. Толкование, которое дает музыкальному произведению исполнитель, называется интерпретацией. Глубина, своеобразие, яркость ее зависят от творческой индивидуальности музыканта, а также от способности дирижера передать свои намерения хору или оркестру.

Всякое талантливое исполнение импровизационно, это позволяет в уже знакомом произведении выявлять новые грани, черты. Тонкие нюансы, динамические и темповые отклонения, разнообразие в извлечении звука — все это выразительные средства, и их применение составляет манеру певца, инструменталиста, коллектива.

Разберемся в них более подробно. В своей знаменитой прелюдии до диез минор С. В. Рахманинов выразил глубокие раздумья о жизни человека. Звучит пластинка с записью авторского исполнения. Но что это? Рахманинов поминутно отклоняется от «правильного» единого темпа, чуть убыстряя и замедляя течение музыки. У слушателя эти едва заметные отклонения вызывают как бы ощущение свободного разговора, беседы с композитором.

Подобные темповые отклонения носят название агогики. Желая подчеркнуть ту или иную мысль, музыкант может слегка отклониться от темпа, указанного в нотах. Наиболее значительные по смыслу места произведения могут акцентироваться некоторым оттягиванием (агогический акцент). Ускорение или замедление, расширение темпа часто сопровождают подготовку к кульминации.

Один из выразительных способов извлечения звуков на инструменте или голосом называется *артикуляцией*. Сравним для примера звучание побочной темы из первой части 6-й симфонии и «Танца маленьких лебедей» из балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. В первом случае мелодия льется — протяжная и ласковая, а во втором — слышится отрывистое, как бы подпрыгивающее звучание. Возможность по-разному извлекать звук обогащает произведение. Мы можем сказать, что побочная тема прозвучала легато — связно, плавно. Звуки как бы вливались один в другой, а танец был исполнен стаккато — отрывисто, с ясным отделением звуков, как бы разделяемых мельчайшими паузами. Легато и стаккато — основные виды артикуляции. Существует еще нон легато, когда звуки исполняются раздельно, но не так отрывисто, «остро», как при стаккато.

Фрагмент из кинофильма «Метель» (музыка Г. В. Свиридова) называется «Тройка». После могучих, резких, сильных аккордов-сигналов все как будто обрывается — мелодия едва слышна. Постепенно, достигая огромной силы, звучание усиливается, но затем снова стихает, растворяется, как бы исчезая вдали. Ощущение зримой картины мчащейся тройки достигнуто композитором различными средствами, но прежде всего с помощью изменения силы звучания, т. е. средствами динамики. Она может быть предельно тихой и потрясать силой и мощью. Динамические оттенки называются также нюансами. Они бывают подвижными и устойчивыми. К подвижным относится крещендо — постепенное усиление звука и диминуэндо — ослабление. Устойчивые нюансы характеризуются неизменностью, продолжительностью силы звука. Виды динамики: форте — громко, пиано — тихо, меццо форте — умеренно громко, меццо пиано — умеренно тихо, фортиссимо — очень громко, пианиссимо — очень тихо.

Крупный мастер выразительно доносит до нас музыкальное содержание каждого предложения, каждой фразы, части произведения, всего сочинения, раздвигая рамки представлений о хорошо известном сочинении. Его фразировка произведения зависит прежде всего от степени яркости таланта и выявляется в отчетливом художественно-смысловом донесении до слушателя музыкальных фраз, частей, общего замысла сочинения в целом. Этому же служит применение нюансировки — индивидуальная отличительная особенность применения нюансов, оттенков. Все, что у артиста самобытно, свежо, оригинально, убедительно, мы относим к его индивидуальному стилю. Все средства выразительности у выдающихся артистов существуют не порознь и не как некая «механическая сумма» — они объединены и подчиняются логике интонационно-образного развития музыки. Ярким примером музыканта со своим неповторимым стилем является замечательный русский певец Ф. И. Шаляпин. Славу выдающихся интерпретаторов-исполнителей снискали пианисты Г. Г. Нейгауз, С. Т. Рихтер, скрипач Д. Ф. Ойстрах, певцы С. Я. Лемешев, И. С. Козловский, А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, И. К. Архипова, М. Л. Биешу.

Тонкие, как бы незаметные свойства игры и пения составляют тайну обаяния выдающихся исполнителей, заставляют бесконечно вникать в музыку, открывая в ней глубокие источники творческого развития, толкования художественного замысла композитора. Присутствуя на концерте выдающегося певца, инструменталиста, слушая отличный оркестр или камерный ансамбль, мы получаем высокое чувство эстетического удовлетворения.

Иногда говорят о постепенном отмирании искусства концертного, живого выступления, о замене его разнообразными формами музыкальной записи. Вряд ли это возможно. Исполнение на концертной эстраде — живой, действенный и изменчивый творческий процесс. Мы как бы видим рождение на наших глазах музыкального сочинения, радуемся, сопереживаем этому рождению, чувствуем его уникальность. А механическая запись фиксирует результат лишь однократного творческого процесса. Слушание грамзаписи — дело, безусловно, важное, полезное, музыкально развивающее. На грампластинки записывают лучших музыкантов. Но при этом, естественно, пропадает ощущение сиюминутности происходящего. Не видя живого исполнителя, не общаясь с ним, с публикой концертного зала, слушатели механической записи, радиопередачи, телезрители — все они обречены в какой-то мере на известную пассивность. На концерте сама обстановка зала вдохновляет, активизирует.

Г

ГАРМОНИКА

Термин «гармоника» объединяет музыкальные инструменты, в которых источником звука служат металлические пластинки — язычки, колеблющиеся под воздействием струи воздуха. Гармоники бывают губные и ручные. В ручных воздух нагнетается к язычкам с помощью специального воздушного резервуара — меха. Он делается из картона и обклеивается тканью; разжимая или сжимая мех, исполнитель заставляет воздушную струю колебать язычки то в одном, то в другом направлении. Язычки располагаются парами: при нажатии кнопки или клавиши один из них звучит при разжатии меха, другой — при сжатии. Если язычки настроены по-разному, то при игре получаются различные звуки (это характерно для многих видов русских гармоней — саратовской, тульской, бологоевской, касимовской и др.). Если же язычки настроены одинаково, то при сжиме и разжиме звучит тот же самый звук, характерный для русских гармоней — ливенки, елецкой, «хромки», а также баянов и аккордеонов.

Первую ручную гармонь сконструировал немецкий мастер К. Ф. Л. Бушман в 1822 г. Это был пятиклавишный инструмент с небольшим количеством звуков только на правой клавиатуре. В 1829 г. у гармони появилась система «готовых» аккордов на левом корпусе — при нажиме на одну из кнопок звучало сразу три звука. Вскоре гармонь стала изготовляться во многих странах Европы. Ее популярность объяснялась легким весом и компактностью (некоторые виды гармоней можно даже носить в кармане), певучестью и простотой начального обучения игре на этом инструменте, а также широкой амплитудой громкости — от чуть слышного до резкого, насыщенного звучания, главное же — наличием аккомпанемента: исполнитель мог одновременно играть на ней и мелодию, и сопровождение.



Саратовская гармонь.



Уже в 30—40-х гг. XIX в. в Тульской и Вятской губерниях имелось хорошо налаженное производство гармоней. Инструмент быстро распространился по всей России и прочно вошел в жизнь народа. Причем мастерами создавались свои самобытные разновидности гармоней, соответствующие своеобразию народных песен данной местности, от которой часто шло и название гармоней. Так возникли саратовские, ливенские, сибирские, череповецкие, вологодские и многие другие виды гармоней. В 1871 г. тульский мастер Н. И. Белобородов сконструировал гармонь с полным хроматическим звукорядом. Она послужила основой для создания последующих усовершенствованных видов гармоней.

Особую популярность приобрела гармонь в нашей стране в советское время. О ней писали поэты — С. А. Есенин, А. Т. Твардовский, А. А. Прокофьев и другие. Поэт А. А. Жаров в заключении своей поэмы «Гармонь» пишет:





Ансамбль «Саратовские гармоники» профтехучилища г. Саратова.

Гармонь, гармонь,
Родимая сторонка!
Поэзия советских деревень!

В наши дни широкое распространение приобрел баян, получивший свое название по имени древнерусского легендарного певца-сказителя Бояна. Один из видов усовершенствованной хроматической гармоники сконструировал в 1907 г. в Петербурге мастер П. Е. Стерлигов по заказу известного гармониста Я. Ф. Орланского-Титаренко.

Существовало несколько систем баянов, отличавшихся преимущественно количеством и расположением кнопок на правой клавиатуре. Самыми известными стали баяны, в которых 52 кнопки правой клавиатуры располагаются в три ряда, а три соседние ступени хроматической гаммы располагаются по диагонали под пальцами исполнителя. На левой клавиатуре — пять или шесть рядов кнопок.

В начале XX в. появились и «выборные» системы левой клавиатуры баянов: при нажатии одной кнопки извлекается один звук, что позволяет исполнителю самому «выбирать» нужный аккорд, исполнять самую разнообразную классическую и современную музыку. Но такие конструкции большого распространения пока не получили из-за трудности освоения техники.

В современном концертном исполнительстве наибольшее распространение получили готово-выборные многотембровые баяны, имеющие в левой клавиатуре специальный переключатель с готовой на выборную клавиатуру, а также переключатели тембровых регистров, дающие возможность изменения тембра инструмента, автоматического удвоения звуков в одну или две октавы. Есть также электронные баяны, у которых неограниченная мощь звучания и очень большое количество тембровых красок.

Другая разновидность гармоники — аккордеон. В его правой клавиатуре расположены не кнопки, а клавиши фортепьянного типа. Название это впервые дал в 1829 г. своей конструкции гармоники венский мастер К Дамиан за то, что в левой клавиатуре при нажатии одной кнопки звучал целый аккорд.

Гармоники с правой клавиатурой фортепьянного типа появились в России раньше, чем на Западе. Уже в 70-е гг. XIX столетия в Орловской губернии возникает елецкая рояльная гармоника, явившаяся прототипом современного аккордеона. С 20-х гг. нашего века он становится популярным эстрадным инструментом.

На аккордеонах гораздо чаще, чем на баянах, встречаются тембровые регистры-переключатели, причем не только на правой, но и на левой клавиатуре. Это позволяет удваивать звук в октаву, две октавы и в унисон. Некоторые регистры аккордеона звучат со специфическим «розливом» — дребезжащим звуком вследствие намеренно неточной настройки

двух или трех звучащих в унисон язычков.

Гармоники получили широчайшее распространение в жизни нашего народа. Они часто звучат в быту, художественной самодеятельности; баян и аккордеон, кроме того, прочно вошли в систему профессионального музыкального образования — от музыкальной школы до аспирантуры музыкального вуза. Широко известны имена многих советских исполнителей — баянистов Ю. И. Казакова, В. А. Галкина, А. В. Беляева, Ф. Р. Липса, Ю. А. Вострелова, аккордеонистов Ю. П. Дранги, М. А. Двилянского, Н. А. Кравцова и многих других. Их исполнительские программы включают сложнейшие произведения органной, фортепьянной, оркестровой музыки. Для баяна и аккордеона написано также много ярких произведений советскими композиторами — Н. Я. Чайкиным, Ю. Н. Шишаковым, В. А. Золотаревым, А. Л. Репниковым, К. Е. Волковым, А. И. Кусяковым и другими.

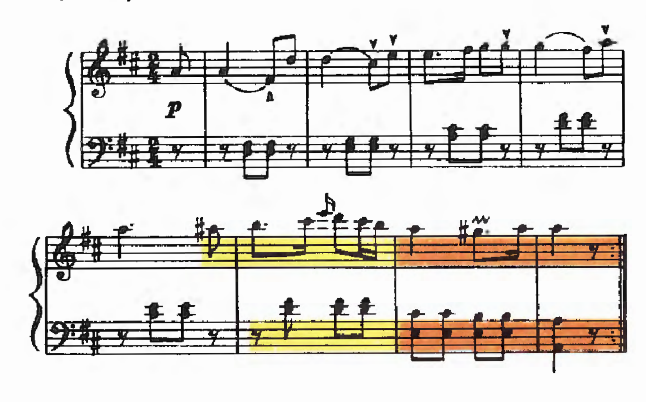
ГАРМОНИЯ

Гармония — слово греческого происхождения, которое означает «стройность», «соразмерность», «пропорциональность», «созвучность». В русском языке для соответствующих понятий существует слово «лад». В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля слово «лад» определено как «согласие, взаимная любовь, отсутствие вражды, порядок», а также «согласие, взаимная стройность музыкальных звуков». Как видим, «общежитейское» и специальное (музыкальное) понимание русского слова «лад» совпадают, полностью соответствуя греческому «гармония». Характерно, что оба эти слова уже заключают в себе положительную оценку. Но в качестве музыкальных терминов они используются различно.

Гармония как термин имеет несколько значений. В широком смысле слова под гармонией разумеется определенная область выразительных средств музыки, связанная с высотной организацией музыкальной ткани. Гармонией называется также один из важнейших разделов музыкально-теоретической науки, в котором и рассматривается весь комплекс вопросов, связанных с высотной организацией, в частности строение аккордов, их связь между собой в ладотональности, взаимодействие ладотональностей, внетональные высотные организации и др. (Тональность — высотное положение лада, шире — система отношений между звуками и аккордами, основанная на господстве тоники.)

Иногда этот термин применяют, говоря о гармоническом языке, стиле какого-либо направления или отдельного композитора: «гармония венских классиков», «гармония романтиков», «гармония Глинки», «гармония Прокофьева».

Й. Гайдн. «Соната ре мажор». Внизу: Р. Шуман. Пьеса «Дед Мороз» из «Альбома для юношества».



Как правило, о гармонии может идти речь в том случае, если рассматривается музыка многоголосная. Так, например, гармония образуется при одновременном звучании голосов в хоре, при сочетании различных инструментов в ансамбле или в оркестре, при игре на тех музыкальных инструментах, на которых возможно одновременное извлечение сразу нескольких звуков, таких, как рояль, *орга́н, гитара,* баян, в отличие от таких, как *труба, гобой, саксофон, скрипка.* Такое понимание гармонии близко к терминам «созвучие», «аккорд». Созвучие — это одновременное сочетание двух или большего числа звуков, а аккорд — созвучие, построенное уже по определенному принципу.

Наибольшее распространение в музыке последних столетий получили аккорды, построенные по терцовому принципу. Это означает, что все звуки, входящие в аккорд, располагаются по терциям или могут быть расположены по этим *интервалам.* Так, например, аккорд до-ми-соль расположен по терциям, а аккорд до-соль-ми, расположенный не по терциям, допускает такое расположение мысленной перестановкой звуков. Созвучие до-фа-соль не является аккордом терцовой структуры, так как расположено не по терциям и не может быть представлено, как расположенное таким образом. Наиболее распространенные аккорды терцовой структуры состоят из трех, четырех и пяти звуков. Первые — трезвучия,



вторые — септаккорды (см. нотный пример), третьи — нонаккорды. Септаккорды и нонаккорды получили названия по интервалам, образуемым крайними звуками.

В музыке XIX в. получили некоторое распространение и квартовые аккорды, а в XX в., в связи с большим числом различных направлений и композиторских школ, — всевозможные аккорды, построенные по иным принципам.

По своей структуре, а следовательно, и по окраске, колориту звучания аккорды, как и интервалы, делятся на консонансы и диссонансы. Консонирующие аккорды (мажорные и минорные трезвучия), более слитно и мягко звучащие, составляли основу доклассической музыки (XVI в. и ранее). Позднее, наряду с консонирующими, стали использоваться и диссонирующие аккорды, причем обязательным условием их использования было подчинение их консонансам: резкость звучания диссонансов получала разрешение в следующих за ними консонансах. Постепенно количество диссонирующих аккордов в музыкальных произведениях увеличивалось. Это было связано с потребностью выражения более драматически насыщенного содержания, чему способствовала и бóльшая острота звучания диссонансов (см. *Консонанс и диссонанс*).

Но не только стремление диссонансов к переходу в консонансы является той силой, которая сообщает музыке движение, развитие. Само по себе строение аккорда (его структура) далеко не исчерпывает гармонического содержания музыки. Важнейшей его стороной является логика последования аккордов — функциональная логика. Если структура аккорда представляет собой как бы вертикальную сторону гармонии (звуки аккорда записываются по вертикали), то функциональная логика — логика гармонической горизонтали (логика развертывания музыки во времени).

Функциональная логика классической музыки основывается на том, что все аккорды, входящие в ладотональность, разделяются на устойчивые и неустойчивые. Сфера устойчивости представлена трезвучием, построенным на I ступени ладотональности, называемым тоническим (Т). Все остальные трезвучия (построенные на других ступенях) и практически все остальные аккорды (септаккорды, нонаккорды, различные их модификации, усложнения) относятся к сфере неустойчивости и принадлежат к доминантовой (D) или субдоминантовой (S) группам. К доминантовой функции относятся аккорды, включающие в свой состав вводный тон (VII ступень лада). Это трезвучия и септаккорды, построенные на III, V и VII ступенях. Центральное место среди них занимают трезвучие и септаккорд V ступени. Субдоминантовая функция объединяет аккорды, включающие VI ступень лада, т. е. трезвучия и септаккорды, построенные на II, IV и VI ступенях. В центре этой группы находятся аккорды, построенные на IV ступени лада. Функциональная логика и определяется характером взаимодействия Т с неустойчивыми аккордами S и D. В музыке примерно до конца XIX в. единственным представителем устойчивости являлось тоническое трезвучие. Позднее, например у А. Н. Скрябина, можно встретить в качестве устойчивого и диссонирующий аккорд.



Характер звучания аккордов во многом зависит и от способа их использования. Так, например, звуки уменьшенного септаккорда до диез-ми-соль-си бемоль в пьесе Р. Шумана «Дед Мороз» взяты не одновременно: они постепенно формируют аккорд. Благодаря этому сумрачный характер, сообщаемый обычно музыке этим аккордом, достигается не сразу (см. нотный пример на с. 65).

Если на уровне небольшого построения гармоническое развитие осуществляется при помощи смены аккордов различных функций, то на уровне крупных произведений аналогичную роль может играть смена тональностей. Эта смена тональностей, т. е. переход из одной тональности в другую, называется модуляцией (см. нотный пример из сонаты ре мажор Й. Гайдна).

Среди различных средств музыкальной выразительности гармония занимает одно из ведущих мест, уступая по своей роли в музыке только *мелодии,* но далеко не всегда. Соотношение выразительности мелодии и гармонии может быть неодинаковым в различных музыкальных *жанрах,* в различных *стилях,* у разных композиторов. Так, например, в романсах и песнях, а также в большинстве произведений для солирующих инструментов с сопровождением главную роль, конечно, играет мелодия, а гармония заключена в *аккомпанементе,* сопровождении. Сам аккомпанемент, однако, складывается под влиянием мелодии, в которой более или менее очевидно можно обнаружить элементы гармонии. Так, например, в одноголосном напеве песни «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина» эти элементы проявляют себя достаточно явно в движении мелодии по звукам аккордов: на словах «что сто-ишь» — трезвучие (тоническое); на слове «то-он-ка-я» — септаккорд (построенный на VII ступени). В ряде случаев, однако, не мелодия подчиняет себе гармонию, а, наоборот, мелодия как бы рождается из гармонии. Так бывает иногда в произведениях композиторов-импрессионистов (К. Дебюсси, М. Равель), для которых общая окраска, колорит звучания, сообщаемые музыке гармонией, были важнее мелодического начала.

Гармония как музыкально-теоретическая наука давнего происхождения. Одним из основоположников современного учения о гармонии был французский композитор и музыкальный ученый Ж. Ф. Рамо. Заметное место среди западно-европейских исследователей гармонии занимает немецкий музыковед Х. Риман. Первые крупные работы по гармонии в отечественном музыковедении принадлежат великим русским композиторам П. И. Чайковскому («Руководство к практическому изучению гармонии») и Н. А. Римскому-Корсакову («Практический учебник гармонии»).

В настоящее время учебный курс гармонии изучается в музыкальных училищах, консерваториях, музыкально-педагогических институтах студентами всех специальностей. Особо важное место занимает курс гармонии в обучении музыковедов и композиторов.

ГИМН

Гимн — один из самых древних вокальных жанров. Это хоровая песня строгого и торжественного характера. Известны гимны государственные, революционные, военные, религиозные, в честь исторических событий, героев и т. д. Гимн существовал еще в античной Греции, в гомеровские времена и исполнялся хором в сопровождении лиры. В средние века гимны — достояние церковной музыки. Но некоторые из них вырывались за пределы религиозного искусства и отражали в себе думы и чаяния народа. Так, социально-религиозные движения XV—XVI вв. вызвали к жизни многочисленные духовные гимны. Выдающийся образец — протестантский (лютеранский) хорал в Германии «Господь твердыня наша» распевался там во времена крестьянской войны 1524—1526 гг. Этот гимн Ф. Энгельс назвал «Марсельезой XVI века». Таковы чешские народные песни-гимны, создававшиеся в период гуситских войн (антифеодального, национально-освободительного движения 1419—1437 гг.). В этих песнях, отличавшихся мужественностью и суровостью, отражен боевой революционный дух гуситского движения.

Выдающаяся французская актриса Элиза Рашель читает «Марсельезу».





Создатель «Марсельезы» К. Ж. Руже де Лиль.

Великая французская революция 1789—1794 гг. породила революционные песни, в том числе «Марсельезу», ставшую впоследствии государственным гимном Франции. Революционный пролетариат создал свой гимн — *«Интернационал»*. До 1 января 1944 г. он был также *Государственным гимном СССР*. В 1944 г. введен новый Государственный гимн (музыка А. В. Александрова), «Интернационал» остается гимном КПСС.

Жанр гимна присутствует в оперном, хоровом, симфоническом искусстве (финальный хор 9-й симфонии Л. Бетховена и хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки).

ГИТАРА

Гитара — струнный музыкальный инструмент. История струнных инструментов начинается в глубокой древности, когда первобытный человек стал использовать звучание тетивы лука. Две или три тетивы разной длины, натянутые на один лук, позволяли варь-



«Гитарист». Картина В. А. Тропинина. 1823.

ировать последовательность звуков, которые становились громче, если в нижней части прикреплялся полый деревянный резонатор.

Так возникли инструменты — прообразы гитары — древняя *арфа* и лютня. Непосредственными предшественниками ее считаются несколько переходных форм: греческая кифара, лира, итальянская виола, испанская виуэла.

Этапы расцвета гитары связаны с деятельностью выдающихся мастеров, каждый из которых был, как правило, виртуозом-исполнителем, композитором и педагогом. Основы игры на четырех- и пятиструнных гитарах заложили испанские, итальянские и французские гитаристы XVI—XVII вв. Х. Амат, Г. Санц, Ф. Корбетта, Р. де Визе, Ф. Кампион. В XVIII—XIX в. возможности новой шестиструнной гитары выдвинули ряд блестящих виртуозов: Ф. Сора и Д. Агуадо — в Испании, М. Каркасси, М. Джулиани, Ф. Карулли, *Н. Паганини* — в Италии. С начала XX в. начинается период бурного развития гитары благодаря кипучей деятельности, таланту и трудолюбию испанских гитаристов Ф. Тарреги, Э. Пухоля и великого современного музыканта А. Сеговии. Овладев гитарой самостоятельно, он достиг невиданных высот виртуозности. Около 75 лет его активной концертной деятельности, полные открытий, служат образцом творческого подвига.



Гитара: 1 — верхняя дека; 2 — обечайка; 3 — подставка; 4 — головка; 5 — колки; 6 — гриф.



В России развивались обе разновидности гитары. Семиструнная гитара представлена выдающимися именами А. О. Сихры и М. Т. Высоцкого. Огромная работа по развитию исполнительства, образования и созданию отечественного репертуара для шестиструнной гитары в СССР была проведена советскими гитаристами и педагогами В. И. Яшневым, П. С. Агафошиным и А. М. Ивановым-Крамским.

Современная классическая гитара окончательно сформировалась в XVIII в. Она имеет плоский корпус, который состоит из двух параллельных дек, напоминающих восьмерки и соединенных обечайкой. В верхней части передней деки находится круглое звуковое отверстие, украшенное орнаментом. На головке грифа с помощью колкового механизма закрепляются нейлоновые или металлические струны. Шестиструнная гитара обычно настраивается по звукам Ми, Ля (большая октава), ре, соль, си (малая октава), ми[1] (1-я октава), а семиструнная — Ре, Соль, Си, ре, соль, си, ре[1].

На классической гитаре играют сидя. Левая нога находится на небольшой подставке (скамеечке), корпус гитары — на левом колене струнами вперед так, чтобы головка грифа была несколько ниже уровня глаз.

Гитара — один из немногих инструментов, на которых звук подготавливается и извлекается непосредственно пальцами. Иногда гитару называют щипковым инструментом, но это не совсем точно, так как движение, обычно называемое «щипком», почти не употребляется, а звук извлекается способами «удар» и «бросок». При ударе энергичное и свободное движение пальца или медиато-

СОВЕТЫ ЮНЫМ ГИТАРИСТАМ

Описания конструкции, советы, как правильно выбрать гитару и руководство первыми занятиями вы найдете в самоучителе или школе игры.

Неправильно выбранный инструмент затрудняет начинающему музыканту возможность достичь красивого звучания. Важно, чтобы струны настроенной гитары были не слишком высоко над грифом (не выше 3—4 мм над 12-м ладом), давали точную октаву на 12-м ладу, прижимались легко и не дребезжали. Прочитайте, как советуют выбирать инструмент А. М. Иванов-Крамской, П. С. Агафошин, Е. Д. Ларичев, Э. Пухоль, или обратитесь в ближайшую музыкальную школу или клуб к преподавателю гитары. В этих пособиях (подробнее см. в разделе «Что читать») помещены также все необходимые сведения, музыкальные пьесы и упражнения, с которых должен начинать каждый гитарист. С их помощью вы сможете овладеть нотной грамотой. Умение читать ноты необходимо, чтобы самостоятельно познакомиться с огромными сокровищами мировой музыки разных времен для гитары.

Научитесь самостоятельно настраивать гитару. Возьмите инструмент и сядьте так, как рекомендует самоучитель. Затем слегка согнутым указательным пальцем правой руки, направленным вниз, несильно нажмите на самую тонкую, первую струну в сторону деки. Струна соскользнет с подушечки пальца на ноготь и, освобождаясь, издаст звук, а палец, двигаясь по инерции, остановится, дотронувшись до следующей струны.

Такой прием, называемый по-испански «апояндо», применяется, когда приходится играть на одной струне несколько звуков подряд. Удары указательного, среднего пальцев чередуются. На открытой, неприжатой первой струне должно звучать ми[1]. Если у вас есть камертон, то настройте первую струну так, чтобы она на 5-м ладу давала звук «ля». Для этого поставьте средний палец левой руки на струну между 4-м и 5-м ладами, ближе к 5-му. Третья фаланга среднего пальца должна стоять на грифе почти вертикально. Большой палец находится на выпуклой стороне грифа против второго и не сгибается в суставе.

Теперь сравните звук струны со звуком камертона и регулируйте высоту звука вращением колка до тех пор, пока они не сольются в один. Остальные струны, кроме третьей, настройте так, чтобы каждая из них, зажатая на 5-м ладу, повторяла звук более высокой струны. Третью настройте на 4-м ладу. После настройки подберите на слух знакомую мелодию на одной струне. Затем откройте самоучитель и начинайте прорабатывать первые упражнения. Не отчаивайтесь, если у вас не все будет получаться. Запаситесь терпением, вниманием и аккуратно выполняйте указания ваших учителей. На первых порах лучше, когда вам помогает опытный музыкант, потому что самому трудно уследить за правильностью всех новых, непривычных движений.

Когда вы начнете учиться играть на гитаре, помните, что всякое исполнение требует хотя бы нескольких минут подготовки, поэтому никогда не играйте замерзшими руками. Не прилагайте больших усилий в надежде усилить звук. Чрезмерная сила удара заставляет дребезжать струны, обертоны, которые делают звук полетным, гасятся и он быстро затухает, не успевая оформиться. Если вы хотите, чтобы вас слушали, играйте негромко, ритмично, связно. Самое главное в музыке — это звучание, и от умения извлечь звук зависит впечатление, которое производит ваша игра.



ра начинается раньше касания струны, а при броске палец или медиатор заранее находится на струне и начинает движение вместе с ней.

Благодаря потенциальным свойствам конструкции и способности воспроизводить мелодию, гармонию и ритм гитара приспосабливается к любым формам музицирования и постоянно видоизменяется. На рубеже XIX—XX вв. возник новый вид музыкального искусства — *джаз.* В джазовых оркестрах использовалась гитара особой конструкции, у которой деки были большой толщины и выпуклой формы, наподобие скрипичных. Звуковые отверстия делались в виде латинской буквы «f» и располагались симметрично относительно линии грифа. Струны крепились металлические, и играли на такой гитаре медиатором. Для аккомпанемента духовым инструментам хорошо подходил объемный, громкий и быстрозатухающий звук.

В 30-х гг. с развитием звукоусилительной техники появилось целое семейство электрогитар. Это классическая гитара со съемным пьезоэлектрическим звукоснимателем, джазовая акустическая и полуакустическая гитары с электромагнитными звукоснимателями, неакустическая и гавайская электрогитары.

Дальнейшее развитие гитары связано с появлением вокально-инструментальных ансамблей.

Универсальность музыкальных возможностей позволяет гитаре участвовать в ансамблях и оркестрах любого типа: русских народных, цыганских, неаполитанских, джаз-оркестрах, ВИА, ансамблях рок-музыки, симфонических оркестрах и др. Гитара звучит также в руках певцов-патриотов, борцов за мир и гражданские права. Незабываемо пламенное творчество чилийского поэта и певца-гитариста Виктора Хары.

В СССР искусство гитары активно развивается как в быту, самодеятельности, так и на профессиональной сцене; во многих музыкальных школах, училищах имеются классы гитары. Игре на гитаре обучают также в Свердловской консерватории и Московском государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных.

ГОБОЙ

Гобой относится к группе деревянных духовых инструментов *симфонического оркестра.* Он входит также в состав духового оркестра, в различные камерные ансамбли. По звуку «ля» гобоя настраивается оркестр.

Устройство гобоя сложно. Звук в нем возникает в результате вибрации двух связанных камышовых пластинок, называемых тростью, которая насаживается на металлическую трубочку — штифт и туго обвязывается ниткой. Диаметр штифта и размер камышовых пластинок влияют на строй инструмента, его тембр и качество звука. Трость является «голосовыми связками» инструмента. Сама по себе она никаких музыкальных звуков не производит. Если «поиграть» только на одной трости, получится лишь неприятный писк. Однако при соединении трости с инструментом эти звуки приобретают полноценный сочный тембр гобоя. Ствол инструмента (изготовляется из африканского черного дерева) состоит из 3 соединенных вместе колен, образующих прямую и узкую коническую трубку с небольшим раструбом. На канале ствола расположены 25 игровых отверстий, 22—24 из них закрыты клапанами. Сложная система передаточных осей механизма современного гобоя позволяет открывать и закрывать клапаны, находящиеся на любом расстоянии от пальцев исполнителя.

Гобой: 1 — трость; 2 — основная трубка, состоящая из двух частей; 3 — раструб.



Духовые инструменты с двойной тростью известны с глубокой древности. Об этом свидетельствует, например, серебряная парная свирель, найденная в гробнице шумерского царя, жившего 4600 лет назад в древнем городе Ур в дельте реки Евфрат. Инструменты такой же конструкции были известны в Древнем Египте. В Древней Греции популярностью пользовался авлос — инструмент, напоминающий современный гобой. Его изображения часто встречаются на глиняных вазах. Без этого подлинно народного инструмента не проходило ни одного пира и театрального представления. В Древнем Риме авлос получил латинское название «тибия».

Изобретение гобоя относят ко второй половине XVII в. и приписывают это французским мастерам М. Филидору и Ж. Оттетерру. Впервые гобои нашли применение в балете «Большой Амур» Ж. Б. Люлли в 1657 г. и после этого стали широко использоваться в оркестре. К тому же времени относится создание первых сольных и камерных произведений для гобоя. В юности очень увлекался игрой на гобое Г. Ф. Гендель. Одиннадцатилетним мальчиком он уже сочинил 6 трио-сонат для двух гобоев и клавесина. Композиторы прошлого и настоящего широко использовали гобой в своем творчестве.

Музыкальные образы, создаваемые гобоем, разнообразны. Ему лучше всего удается выразить лирические настроения, простые, чистые чувства, нежную любовь, покорную жалобу,

горькие страдания. Участвует он в героических, воинственных, трагедийных, насыщенных пафосом и драматизмом моментах. Четкость и звонкость в звукоизвлечении на гобое помогает в передаче беззаботного веселья, острой шутки, насмешки, грациозности. Широко известен гобой как инструмент пасторальный, воссоздающий музыкальные картины природы и сельской жизни.

Разновидность гобоя — английский рожок. Он звучит несколько ниже гобоя, тембр его немного гнусавый, «утиный». Такой тембр, например, выбрал С. С. Прокофьев для изображения утки в симфонической сказке «Петя и волк». Если гобой можно сравнить с певческим голосом сопрано, то английский рожок — с меццо-сопрано. Английскому рожку в оркестре обычно поручаются сольные эпизоды — монологи, размышления, пасторали.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИМН СССР



Государственный гимн Союза Советских Социалистических Республик вместе с Государственным гербом и Государственным флагом является символом Советского социалистического общенародного государства, его суверенитета, единства, дружбы и братства трудящихся всех наций и народностей страны. В немногих словах здесь сказано о многом: о свободном союзе советских республик, об особой, объединяющей роли русского народа, об уверенном движении народов СССР под руководством Коммунистической партии к коммунизму, по пути, указанному В. И. Лениным.

Глубокое уважение к Государственному гимну СССР — патриотический долг каждого советского гражданина.

Первым Государственным гимном СССР был *«Интернационал»*. Новый Государственный гимн утвержден постановлением Совета Народных Комиссаров в декабре 1943 г. (музыка А. В. Александрова, слова С. В. Михалкова и Г. Г. Эль-Регистана) и впервые исполнен 1 января 1944 г. Повсеместное исполнение введено с 15 марта 1944 г. Новая редакция музыки и текста Гимна (авторы те же) была одобрена на майском (1977) Пленуме ЦК КПСС и утверждена 27 мая 1977 г. Президиумом Верховного Совета Союза ССР. Исполнение введено с 1 сентября 1977 г.

Государственный гимн СССР может звучать в оркестровом, хоровом, оркестрово-хоровом либо ином вокальном и инструментальном исполнении. При этом могут использоваться средства звукозаписи.

В случаях вокального и вокально-инструментального исполнения Государственный гимн СССР звучит полностью, а в случаях инструментального исполнения допускается частичное исполнение Государственного гимна — проигрывается запев и припев один раз.

Каждая союзная республика имеет свой гимн. Они были созданы в середине 1940-х — начале 1950-х гг. В их подготовке приняли участие выдающиеся композиторы и поэты республик.

Государственный
Гимн Союза Советских
Социалистических Республик

Союз нерушимый республик свободных
Сплотила навеки Великая Русь.
Да здравствует созданный волей народов
Единый, могучий Советский Союз!
  Славься, Отечество наше свободное,
  Дружбы народов надежный оплот!
  Партия Ленина — сила народная
  Нас к торжеству коммунизма ведет!
Сквозь грозы сияло нам солнце свободы,
И Ленин великий нам путь озарил:
На правое дело он поднял народы,
На труд и на подвиги нас вдохновил!
  Славься, Отечество наше свободное,
  Дружбы народов надежный оплот!
  Партия Ленина — сила народная
  Нас к торжеству коммунизма ведет!
В победе бессмертных идей коммунизма
Мы видим грядущее нашей страны,
И Красному знамени славной Отчизны
Мы будем всегда беззаветно верны!
  Славься, Отечество наше свободное,
  Дружбы народов надежный оплот!
  Партия Ленина — сила народная
  Нас к торжеству коммунизма ведет!

ГРАММОФОННАЯ ПЛАСТИНКА

Более ста лет существуют грампластинки (звуконосители механической записи в виде тонких дисков), без которых трудно представить сейчас нашу музыкальную жизнь. Они сохранили для нас искусство Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, С. В. Рахманинова, Э. Карузо.

Попытки записать звук делались очень давно учеными разных стран. В 1877 г. Т. А. Эдисон впервые продемонстрировал запись и воспроизведение звука с помощью фонографа. Звуконосителем здесь был латунный валик, обернутый оловянной фольгой, на которой колеблющаяся игла оставляла свой след. В России первая демонстрация фонографа состоялась в 1879 г. в Московском музее прикладных знаний (ныне Политехнический музей).

Передовые деятели культуры еще на заре звукозаписи оценили ее богатейшие перспективы. Н. А. Римский-Корсаков писал: «Я слышал фонограф и дивился гениальному изобретению. Будучи музыкантом, я предвижу возможность обширного применения этого прибора в области музыкального искусства».

Запись на валик фонографа имела существенный недостаток — фонограмму можно было воспроизводить, но не тиражировать. В 1888 г. Э. Берлинер в США предложил заменить валик цинковым диском, покрытым тончайшим защитным слоем воска. С него снимали металлическую копию — матрицу, с которой затем прессовали пластинки. Первые пластинки были из целлулоида. Берлинер изобрел для их воспроизведения граммофон, где механическая энергия вращения пластинки преобразовывалась непосредственно в акустическую.

Пластинки пытались изготовлять из самых различных материалов (эбонита, каучука и т. д.), но наконец стали применять массу из шпата, сажи и шеллака — органической смолы. Акустическая техника записи в те времена была далека от совершенства. Записывали напрямую, на восковых дисках: певец или оратор стоял перед большой конусообразной трубой, звук его голоса передавался на мембрану, а ее колебания на записывающий резец. В 30-е гг. на смену этому способу записи пришел электрический. Специальный прибор — рекордер преобразовывал электрические колебания звуковой частоты в механические колебания резца. Применение микрофона, усилителя существенно улучшило качество записи. Появившийся несколько позднее магнитный звукосниматель с электрическим выходом для дальнейшего звукоусиления и воспроизведения через громкоговоритель позволил использовать грамзапись в радиовещании, для озвучивания различных массовых празднеств, митингов, собраний.

В 1948 г. появилась долгоиграющая пластинка. Скорость вращения у нее уменьшилась до 33 $^1/_3$ оборота в минуту, а длительность звучания возросла за счет уменьшения ширины звуковой канавки. Новый синтетический

Огромными тиражами выходят грампластинки в нашей стране. Специально для детей фирма «Мелодия» выпускает ежегодно около 120 наименований пластинок.





материал — винилит снизил шумы пластинки и сделал ее небьющейся.

Появление долгоиграющей пластинки, неограниченная возможность тиражирования, простое обращение с ней и с проигрывателем сделали пластинку доступной всем.

Современная запись грампластинки представляет собой процесс, при котором на вращающемся звуконосителе (лаковом диске) резцом рекордера вырезается звуковая канавка. При отсутствии сигнала на рекордере резец не колеблется и поэтому вырезает канавку без извилин (немодулированная канавка). От электрического сигнала, поданного на рекордер, резец начинает колебаться и вырезает извилистую модулированную канавку.

При производстве грампластинок применяют монофоническую (одноканальную) и стереофоническую (двухканальную) запись со скоростью вращения диска $33^1/_3$ оборота в минуту.

При монофонической записи правая и левая стороны канавки параллельны и ширина ее постоянна, при стереофонической обе стороны канавки отличаются по контуру, а следовательно, ширина и глубина канавки непрерывно меняются.

Для монофонической пластинки достаточно одного усилителя и громкоговорителя. Для стереовоспроизведения требуется два усилителя и два громкоговорителя, которые размещают в комнате на определенном расстоянии друг от друга.

Качество звучания стереофонической пластинки значительно лучше, чем монофонической. Поэтому сейчас все музыкальные пластинки выпускаются стереофоническими и только речевые передачи записывают монофонически.

Пластинки имеют диаметр 300 мм (гигант), 250 мм (гранд) и 175 мм (миньон).

Для воспроизведения пластинок выпускают проигрыватели и электрофоны, последние име-

КАК СОБИРАТЬ ФОНОТЕКУ

Сегодня грамзапись прочно вошла в нашу жизнь, помогая лучше провести досуг, чаще слушать хорошую музыку, формировать художественный вкус, углублять знания музыкальной литературы. Сделать эту работу более результативной и интересной поможет вам собственная музыкальная фонотека — собрание звукозаписей на пластинках.

Для начала соберите все грампластинки, которые находятся у вас дома. Посмотрите, в каком они состоянии, не порвались ли конверты и полиэтиленовые вкладыши. Нет смысла хранить в фонотеке записи на мягких пластмассовых пластинках, диски с испорченными звуковыми бороздками, сколами. Все остальные пластинки подберите по размерам. Опыт показывает, что держать их по жанрам записанной на них музыки вряд ли целесообразно: пластинки перегибаются, портятся, найти каждую из них, разную по размерам, труднее. А потому опытные филофонисты — собиратели звукозаписей — располагают свою фонотеку по размерам дисков, а разыскивают необходимую музыку с помощью каталогов — специально составленных перечней.

Каталог — важный элемент любой фонотеки. Как правило, он включает в себя набор карточек из плотной бумаги, на которых записаны сведения о произведениях, несколько картонных перегородок с обозначением жанров музыки и коробки, где хранятся карточки. На карточке пишите название одного произведения, сведения об авторе, в чьем исполнении оно записано. Здесь же укажите номер пластинки в фонотеке. Это позволит вам быстрее найти необходимую запись. Все сведения на карточке записывайте в самой верхней ее части, чтобы было удобно все увидеть, не вынимая карточку из коробки. Порядок заполнения карточки таков: номер пластинки в фонотеке, автор произведения, полное название произведения, исполнитель. Вот как выглядит правильно заполненная карточка домашней фонотеки:

128. П. Чайковский. Шестая симфония. Оркестр Ленинградской филармонии под упр. Е. Мравинского.

Если произведение имеется у вас в нескольких исполнениях, это тоже указывается на карточке:

97. М. Глинка, слова А. Пушкина. Я помню чудное мгновенье. С. Лемешев и ф-но.

181. И. Козловский и симф. оркестр под упр. К. Иванова.

51. М. Рейзен и ф-но.

Разделы музыкальной фонотеки обычно включают в себя следующие обозначения жанров и видов грамзаписей: песни, хор, опера, народная музыка, эстрада, симфоническая музыка, вокал, камерная музыка. При необходимости заводятся и другие рубрики, например: музыкально-образовательные записи, детская музыка, музыкальные сказки, разное и т. п.

Пластинки в фонотеке храните на ребре, каждую в своем конверте и полиэтиленовом вкладыше под своим номером на закрытых от пыли полках, отделенных перегородками, чтобы пластинки как можно меньше давили своей тяжестью друг на друга.



ют собственный усилитель и громкоговоритель. Пластинку можно проигрывать и на радиоле.

Путь любой пластинки начинается в студии с записи музыкального произведения на магнитную ленту. И только после монтажа, шлифовки магнитную фонограмму переписывают механически на лаковый диск, с него на заводе получают матрицы для прессования пластинок.

Производством грампластинок в нашей стране занимается Всесоюзная фирма «Мелодия». В ее состав входят 8 студий звукозаписи в крупнейших городах страны и 6 предприятий по производству грампластинок; самое большое из них — Апрелевский завод под Москвой.

Ежегодно фирма «Мелодия» выпускает около 1200 наименований новых грампластинок, общий тираж которых более 140 млн. в год.

Чрезвычайно богато жанровое разнообразие грамзаписи. Это оперные и балетные спектакли, симфоническая и камерная музыка, концертные программы, народные песни, творческие портреты мастеров сцены, эстрада, танцевальная музыка.

Грампластинки фирмы «Мелодия» имеют высокий международный авторитет. Они экспортируются более чем в 80 стран мира. Многие советские записи отмечены международными премиями и наградами.

Каждый год фирма «Мелодия» специально для детей выпускает около 120 наименований пластинок. Это песни, литературно-музыкальные композиции. Лучшие композиторы, артисты создают эти записи.

Сейчас на смену обычной стереофонической появилась цифровая грампластинка. Звук на ней зашифрован в виде цифр и воспроизводится с помощью проигрывателя, имеющего вместо иглы лазерный луч. Ее диаметр всего 12 см, длительность звучания — один час. Качество воспроизведения безукоризненно, и она не изнашивается.

Эра грампластинки, позволяющая миллионам людей хранить и воспроизводить «застывшие звуки», не только не кончается, но мы, несомненно, еще не раз будем свидетелями ее новых превращений.

ГУСЛИ

Гусли представляют собой плоский ящик-резонатор с натянутыми над ним струнами. Под разными названиями — каннель, канклес, кокле, кантеле, кюсле, кёсле — этот многострунный щипковый инструмент известен у народов Прибалтики и Поволжья. На Руси гусли известны с XI в. По форме различались крыловидные гусли, называвшиеся также звончатыми или яровчатыми, и шлемовидные. И те и другие при игре держали на коленях, но на первых струны защипывали специальной тонкой пластинкой — плектром, а на вторых — пальцами обеих рук. В конце XVI — начале XVII в. в России были созданы прямоугольные гусли. Они имели столообразный корпус с крышкой, внутри него натягивалось до 66 струн. Играя, струны защипывали пальцами обеих рук, звуки получались громкие, долго незатухающие.

«Гусляры». Миниатюры из древних рукописей. XIV в.



Сейчас распространены три разновидности гуслей: звончатые, щипковые и клавишные. Гусли звончатые — прямые наследники древних крыловидных гуслей. Они обычно имеют форму трапеции. При игре исполнитель держит их на коленях, извлекая звук несколькими способами: защипывает струны пальцами обеих рук либо только правой рукой, а левой приглушает струны; пользуется плектром, тогда

Исполнительницы на звончатых гуслях.



Б. Н. Кукулиев. «Садко на дне морском». Иллюстрация к былине «Садко». Палех. 1966.



звук становится особенно звонким. Играют на этих гуслях и бряцанием, как на балалайке. В начале XX в. музыкант-этнограф, дирижер Н. И. Привалов и гусляр О. У. Смоленский реконструировали этот тип гуслей: придали им треугольную форму, увеличили количество струн — с 5—9 до 13, создали ансамблевые гусли — пикколо, приму, альт и бас. В настоящее время используется преимущественно лишь прима. Советский исполнитель Д. Локшин сконструировал хроматические звончатые гусли, намного расширившие художественные возможности инструмента.

Щипковые гусли — усовершенствованные прямоугольные гусли. Они состоят из металлической рамы на деревянных ножках с натянутыми над ней струнами. Их звукоряд хроматический, на них возможно исполнение аккордов и даже различных полифонических пьес. Многочисленные струны помещаются на двух уровнях: на верхнем располагаются струны, настроенные диатонически, на нижнем — струны, дающие недостающие хроматические звуки.

Клавишные гусли сконструировал ближайший соратник В. В. Андреева — Н. П. Фомин. Устройство, внешний вид и диапазон их схож со щипковыми гуслями, но все струны расположены в одной плоскости, а над струнами имеется ящик с системой глушителей — демпферов. Управляют всей этой системой при помощи 12 клавиш одной октавы фортепьянной клавиатуры, находящейся на краю демпферного ящика. При нажатии на клавишу поднимается связанный с ней демпфер и открывает соответствующие данному звуку струны сразу во всех октавах. Чаще всего на клавишных гуслях играют арпеджированные аккорды. Правой рукой исполнитель проводит медиатором (тонкой пластинкой с заостренным концом) по струнам, а левой нажимает на необходимые клавиши. С помощью педали, расположенной у клавиш, сразу поднимаются все демпфера. При нажатой педали клавишными гуслями можно пользоваться как щипковыми.

В современном русском народном оркестре используется именно этот тип гуслей; в профессиональных коллективах встречается дуэт щипковых и клавишных гуслей.

Д

ДЕТСКАЯ МУЗЫКА

В огромном красочном мире музыки есть особенная область — музыка, написанная специально для исполнения или слушания детьми. Сочиняя *песню* или *симфонию, оперу* или *балет,* композитор стремится к тому, чтобы они были доступны для восприятия юным слушателям, не слишком трудны для исполнения юными певцами, танцорами, музыкантами. Учитывает он и интересы детей разного возраста. Композиторы всего мира посвятили многие свои сочинения детям.

Представим себе такую картину. В напудренном парике, окруженный детьми сидит за клавесином человек. Он сочиняет, дети слушают, слушают внимательно, с интересом. Это их отец — величайший композитор *И. С. Бах.* Рядом с ним Анна Магдалена — мама, певица. Она тоже хочет научиться играть, и Бах создает для нее несложные пьесы, которые затем войдут в две «Нотные тетради Анны Магдалены Бах». По этим тетрадям учатся дети Баха, а потом они откроют путь в музыку детям всего мира. Юные пианисты с самого раннего детства играют «Волынку», полонезы, менуэты, марши.

Вот другая тетрадь, на обложке рукой Баха написано: «Клавирная книжечка Вильгельма Фридемана Баха». Здесь композитор записал для сына музыку различных авторов, упражнения, ключи. В эту тетрадь включены сочинения самого Баха — «Инвенции», сначала двух-, а в конце трехголосные.

«Детскую симфонию» (1794) сочинил *Й. Гайдн.* Ему принадлежат серьезные симфонии, оперы, камерные сочинения, но композитор любил и умел шутить. То он изобразит танец неуклюжего медведя, то кудахтанье курицы (симфонии «Медведь», «Курица»). «Детскую симфонию» могут исполнять сами дети на фортепьяно, струнных и восьми игрушечных инструментах: дудочках, свистелках, трещотках и других, которые подражают соловью, кукушке, перепелке.

Французский композитор Ф. Куперен, писавший свои произведения для клавесина, тоже любил шутку в музыке, многие его сочинения носят юмористические названия: «Мрачная», «Единственная», «Кокетливая». Иногда он называл пьесы именами своих родных и друзей. Члены его семьи составляли отличный музыкальный ансамбль, в котором с любовью исполняли сочинения «великого Куперена», как его звали современники.

Полны творческой фантазии, изящны некоторые *сонаты* для фортепьяно, *рондо, вариации,* написанные *В. А. Моцартом* для своих учениц. Две сонаты *Л. Бетховена* — 19-я и 20-я — созданы на совершенно ином уровне трудности, чем остальные. Если все сонаты Бетховена требуют от исполнителя высочайшего мастерства, углубленности, сосредоточенности, то эти сонаты как бы рассчитаны на юных музыкантов, они не сложны по *фактуре,* ярко очерчены по форме, лаконичны. Любимую песню детей «Сурок» (из музыки к пьесе И. В. Гёте «Ярмарочный праздник») Бетховен не предназначал специально для юных исполнителей. Но ее трогательная мелодия, согретая теплом и сочувствием к маленькому верному и доброму другу мальчика-шарманщика — сурку, полюбилась детям разных стран.

Значительную часть своего творчества посвятил детям *Р. Шуман.* Его пьесы «Смелый наездник», «Веселый крестьянин», «Марш солдатиков» вошли в «Альбом для юношества». Каждая пьеса — законченная миниатюрная картинка. Песни «Миньона», «Вечерняя звезда», «Совенок» из «Альбома песен для юношества» ласковы, доступны для исполнения, легки. В чем-то они перекликаются с песнями «Мой Лизочек», «Травка зеленеет», «Уж тает снег» *П. И. Чайковского.* «Детские сцены» Шумана — более сложные произведения, но и они раскрывают мир детских забав, радостей и огорчений, рисуют картинки окружающей жизни.

Французский композитор *Ж. Бизе* написал 12 пьес «Игры детей» для двух фортепьяно. Пять из этих пьес композитор объединил в «Маленькую сюиту» для симфонического ор-

Много интересных разнообразных нотных изданий для детей выпускает издательство «Музыка».





Сцена из балета «Чиполлино» К. С. Хачатуряна. Кремлевский Дворец съездов. Москва.



кестра («Труба и барабан», «Колыбельная», «Волчок», «Маленький муж. Маленькая жена», «Бал»). А хор мальчиков из его оперы «Кармен» детские хоровые коллективы поют и сейчас, так же как хор детей из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского.

Много оригинальных, обаятельных произведений создали для детей русские композиторы. Веселые вариации с шутливым названием «Та-ти, та-ти» композиторы *«Могучей кучки»* сочинили специально для маленькой воспитанницы А. П. Бородина Тани. Сейчас их нередко исполняют юные пианисты в сопровождении симфонического оркестра. В вокальном цикле *М. П. Мусоргского* «Детская» (на слова композитора) воплотились воспоминания далекого деревенского детства («С няней») и чуткие наблюдения жизни маленьких друзей композитора. То забавные и озорные («В углу», «Жук», «Кот Матрос», «Поехал на палочке»), то мечтательные и трогательные («С куклой», «На сон грядущий»), пьесы цикла раскрывают перед нами первые проявления пытливого сознания ребенка, его впечатлительность, лукавый детский юмор. В «Картинках с выставки» композитор рассказывает об играх детей, рисует сказочные образы — гнома, Бабы-Яги.





С особенной нежностью и глубиной отразил мир ребенка Чайковский. Для своего любимого племянника Володи он сочинял веселые пьесы, которые затем вошли в «Детский альбом» (24 пьесы для фортепьяно). Здесь и сценки из детской жизни («Игра в лошадки», «Марш деревянных солдатиков», трилогия: «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла»), и картины природы («Зимнее утро», «Песня жаворонка»), и мелодии разных народов («Старинная французская песенка», «Итальянская песенка», «Русская песня»). «16 песен для детей» Чайковский написал на стихи А. Н. Плещеева, К. С. Аксакова и других поэтов. «Мой Лизочек», «Мой садик», «Кукушка» пришлись по душе и юным исполнителям, и юным слушателям. Молодые музыканты включили в своей репертуар 12 пьес, составляющих цикл «Времена года».

Балеты Чайковского «Щелкунчик», «Спящая красавица», оперы *Н. А. Римского-Корсакова* «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка», симфонические сказки А. К. Лядова «Волшебное озеро», «Баба-Яга», «Кикимора» раскрывают близкие детям с раннего детства образы сказочных персонажей. Музыка делает их еще более зримыми, выразительными. Среди немногочисленных вокальных произведений Лядова


Сцена из балета «Конек-Горбунок» Р. К. Щедрина. Большой театр СССР. Москва.

выделяются «Детские песни» на тексты русских народных прибауток.

Оперное наследство оставил детям Ц. А. Кюи. «Кот в сапогах», «Снежный богатырь», «Красная Шапочка», «Иванушка-дурачок» («Иван-богатырь») олицетворяют серьезное отношение композитора к сказке. Яркая мелодичность, контрастные характеристики героев делают эти оперы доступными для исполнения и самим детям. Несколько тетрадей его песен и хоров стали классикой песенно-хорового творчества для детей.

И в XX в. композиторы разных стран обращаются к детской музыке. Французский композитор *К. Дебюсси,* восхищенный «Детской» Мусоргского, посвятил своей любимой дочери цикл фортепьянных пьес «Детский уголок». Особенно известны пьесы «Серенада кукле», «Снег танцует», «Кукольный кэк-уок». Полон фантазии, веселой выдумки и его балет для детей «Ящик с игрушками».

З. Кодай, выдающийся венгерский композитор, создал свою систему музыкального воспитания. Его хоры, песни поют дети всего мира. 85 пьес для фортепьяно, 5 мелодий для голоса и фортепьяно «Маленькому словаку», 27 двух- и трехголосных произведений для детского хора а капелла в 8 тетрадях и многие другие произведения оставил детям другой венгерский композитор — *Б. Барток.*

Английский композитор Б. Бриттен создал сборник школьных песен «В пятницу после обеда». Юношеству он посвятил любопытный «Путеводитель» по оркестру. Это симфоническое сочинение часто используют для постановки балета, во время исполнения артист рассказывает об инструментах, звучащих в данную минуту. В опере Бриттена «Давайте ставить оперу» — 12 ролей: 6 детских и столько же взрослых. В действие вовлекается весь зал: маленькие зрители репетируют и поют «Песню для публики».

Немецкий композитор и педагог К. Орф — автор пятитомного собрания пьес «Музыка для детей». Он придумал целый набор инструментов для коллективного музицирования, игрой на которых легко овладеть.

Но, пожалуй, ни в одной стране мира музыка для детей не занимает такого огромного и значительного места, как у нас в стране. Нет ни одного композитора, который не подарил бы детям часть своего сердца, страницы своей музыки.

Богатейшее наследие оставил детям, и маленьким и большим, *С. С. Прокофьев.* Еще в 1914 г. по сказке Х. К. Андерсена он написал для голоса с фортепьяно «Гадкого утенка». Песни «Болтунья», «Поросята», «Сладкая песенка», созданные им во 2-й половине 30-х гг., сразу стали популярны. Все пьесы из «Детской музыки» знакомы обучающимся игре на фортепьяно. Симфоническая сказка «Петя и волк» стала, по существу, удивительным справочником для знакомства детей с различными музыкальными инструментами. В шуточном рассказе о смелом пионере Пете все действующие лица имеют яркие музыкальные характеристики, свои инструментальные лейтмотивы. В содружестве с С. Я. Маршаком Прокофьев создал два замечательных произведения: сюиту «Зимний костер» и ораторию «На страже мира» для большого симфонического оркестра, взрослого и детского хора, чтецов, солистов-певцов.

Велико значение деятельности *Д. Д. Шостаковича* в области музыкального воспитания. В конце войны он стал ответственным редактором «Детского музыкального радиожурнала», в котором участвовали выдающиеся композиторы, исполнители, музыканты. В первом выпуске он сыграл свои фортепьянные пьесы для детей «Танцы кукол». Песня «Родина слышит, Родина знает» стала любимой песней Ю. А. Гагарина. Юным музыкантам



Д. Б. Кабалевский с участниками детского хора.

адресованы «Детская тетрадь», концертино для двух фортепьяно.

Щедро дарил свой талант детям *А. И. Хачатурян.* В фортепьянных пьесах, посвященных своим детям и племяннице, он обрисовывает их характеры, склонности, шалости. Фортепьянные пьесы «Барсик на качелях», «Две смешные тетеньки поссорились», «Сегодня запрещено гулять» Хачатуряна из тетрадей «Детского альбома» давно уже стали классикой, и без них невозможно обучение музыке. Песня Хачатуряна «О чем мечтают дети» — звонкий, зажигательный вальс, песни «Нам сегодня весело», «Вальс дружбы», «Песня о герое» написаны композитором в разные годы. Последнее хоровое произведение для школьников — «Звезды» на стихи поэта-героя Мусы Джалиля.

Особое место в советской музыке для детей принадлежит Д. Б. Кабалевскому. Его первые песни — «Про Петю», «Первое мая», «Птичий дом», написанные еще в 30-е гг., звучат и поныне. Вскоре после войны появилась одна из самых популярных пионерских песен — «Наш край». Позднее композитор положил ее в основу своего 3-го концерта для фортепьяно с оркестром, посвященного юным музыкантам. Прелюдии и фуги для фортепьяно, множество небольших пьес, кантаты «Песня утра, весны и мира», «О родной земле» — трудно перечислить все, что написал Кабалевский для детей. Песни Кабалевского хорошо знают и у нас в стране, и за рубежом. Перечислим лишь некоторые из них: «Счастье», «Школьные годы», «Пионерское звено», «Спокойной ночи», «Артековский вальс», «Звездочка». Одни песни написаны по «заказу» «Артека» («Есть местечко в Крыму», «Лагерь дружбы»), другие — по просьбе малышей, третьи — адресованы старшим школьникам. Композитор всегда в гуще детской музыкальной жизни. Он начал проводить юношеский цикл «Ровесники», написал удивительную музыку к радиопередаче «Дон Кихот», пошел рядовым учителем в общеобразовательную школу преподавать музыку по разработанной им программе, стал основателем и главным редактором журнала «Музыка в школе».

Студентом Московской консерватории появился в Московском театре для детей (ныне Центральный детский театр) Т. Н. Хренников. Был создан спектакль «Мик» с его музыкой. Балет Хренникова «Наш двор» в Большом театре идет в исполнении детей, учеников хореографического училища, опера «Мальчик-великан» — в Московском Детском музыкальном театре.

Оперой «Морозко» М. И. Красева открылся в Москве Детский музыкальный театр. Балеты «Доктор Айболит» И. В. Морозова, «Берег счастья» А. Э. Спадавеккиа, «Берег надежды» А. П. Петрова, опера-балет М. Р. Раухвергера «Снежная королева», балет И. А. Саца и Раухвергера «Синяя птица», оперы «Мойдодыр» Ю. А. Левитина, «Непрошеные гости» А. И. Букия, «Гуси-лебеди» Ю. Л. Вейсберг идут на больших и малых сценах страны. Оперы, доступные для исполнения самими детьми, написали И. В. Якушенко, Р. Г. Бойко, В. П. Герчик.

Радио, кино и телевидение распахнули двери перед огромным песенным потоком, который проник в школы, в детские сады, в хоровые коллективы. Песни *И. О. Дунаевского* вошли

в жизнь из кинофильма «Дети капитана Гранта» — «Легко на сердце», «Песня о веселом ветре», из кинофильма «Концерт Бетховена» — «Эх, хорошо».

Киномузыка, музыка к мультфильмам звучит повседневно. Песни из «Бременских музыкантов» Г. И. Гладкова, «Погоня» из «Неуловимых мстителей» Я. А. Френкеля, «Песенка дежурной» и «Первоклассница» из кинофильма «Первоклассница» Кабалевского, «Улыбка» В. Я. Шаинского из мультфильма «Крошка енот» — все это музыка характерная, яркая.

Песни для детей А. И. Островского, А. Г. Новикова, З. А. Левиной, А. П. Долуханяна, Е. Э. Жарковского, В. И. Мурадели, С. С. Туликова, З. Л. Компанейца составили много страниц в песенной антологии. Вокальную эстафету подхватили композиторы нового, более молодого поколения — А. Н. Пахмутова, Ю. М. Чичков, Шаинский, Л. В. Афанасьев, А. Г. Флярковский, П. К. Аедоницкий, Е. Н. Птичкин, Е. П. Крылатов, А. Л. Рыбников.

Заслуженной любовью пользуются у ребят произведения для хора — кантаты и хоровые сюиты. Они посвящены В. И. Ленину («Посвящение» Чичкова, «Цветы Ильича» В. К. Сорокина, «Ленин в сердце у нас» Пахмутовой), миру и дружбе («Песня утра, весны и мира» Кабалевского), жизни пионеров («Зимний костер» Прокофьева, «Красные следопыты» Пахмутовой). Интересные сочинения в этом жанре принадлежат также В. И. Рубину, Т. И. Корганову, М. А. Парцхаладзе, В. Ю. Калистратову, Флярковскому.

Для школьников младшего возраста созданы музыкальные сказки, маленькие оперы, песни. Их авторы Ан. Н. Александров, Красев, А. Д. Филиппенко, М. В. Иорданский, Е. Н. Тиличеева, Т. А. Попатенко, В. Л. Витлин, Ю. М. Слонов, Островский.

Не забыли композиторы и самых маленьких. Александров, Раухвергер сочиняли для них пьесы для фортепьяно, песни-прибаутки. Слушая эту музыку в исполнении взрослых, малыши посильно включаются в ее мелодию, ритм, характер, начинают приобщаться к миру прекрасного.

«Взвейтесь кострами» С. Ф. Кайдан-Дешкина на стихи А. А. Жарова — первая пионерская песня, созданная по заданию ЦК комсомола еще в 1922 г. Она живет и поныне. Многие жизненные вехи отражены в песнях пионеров (см. *Пионерская песня*). Свои песни получил многочисленный отряд октябрят. Они с увлечением поют песни Д. Л. Львова-Компанейца, О. К. Зульфугарова, М. Ш. Давиташвили, А. Малдыбаева, К. Молдобасанова, А. Я. Жилинского, Б. Д. Дварионаса, Э. М. Тамберга, В. П. Баркаускаса и других мастеров многочисленного отряда советских композиторов. Для школьной молодежи песни-романсы, песни-раздумья, героические, лирические, шуточные создали: Френкель, Л. А. Лядова, Э. С. Колмановский, З. М. Ткач, И. М. Лученок, К. В. Молчанов, Афанасьев, Аедоницкий.

Велика роль музыки в жизни человека. Музыка для детей приобщает юных слушателей, музыкантов, певцов к миру прекрасного, расширяет их кругозор, делает их жизнь интереснее и полнокровнее.

ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА

Детская музыкальная школа — начальное музыкальное учебное заведение, основная цель которого дать учащимся общее музыкальное образование и выявить среди них наиболее способных и одаренных. Обучение в детской музыкальной школе — 7 лет. Дополнительный, восьмой, класс предназначен для тех, кто готовится к поступлению в музыкальное училище. Учебные программы включают обучение игре на музыкальных инструментах, музыкально-теоретическим дисциплинам (элементарной теории, *сольфеджио* и др.). Обязательные предметы — хоровое пение, различного рода ансамбли.



Урок сольфеджио в музыкальной школе г. Грозного. Чечено-Ингушская АССР.

Детские музыкальные школы дают возможность учиться игре практически на любом из многочисленных музыкальных инструментов: *фортепьяно*, струнных (*скрипка, альт, виолончель*), духовых (деревянных и медных), народных (баян, аккордеон, *балалайка, домра*). Как правило, в школах создаются из учащихся и свои небольшие оркестры — симфонические, струнные, народные.

Юные музыканты часто выступают с концертами. И не только у себя в школе, но и в



Урок фортепьяно у заслуженного учителя РСФСР А. Д. Артоболевской. Центральная музыкальная школа при Московской консерватории имени П. И. Чайковского.



Ансамбль трубачей Московской детской музыкальной школы № 1 имени С. С. Прокофьева.

концертных залах, по радио и телевидению.

У нас существуют также и вечерние музыкальные школы («вечерние школы общего музыкального образования»), в которых занимаются главным образом подростки и юноши. В этих школах имеются вокальные отделения для желающих заниматься сольным пением.

Особое место в системе советского музыкального образования занимают средние специальные музыкальные школы. Они образуются при *консерваториях* или других высших музыкальных учебных заведениях. Наиболее известны Центральная музыкальная школа при Московской государственной консерватории, средняя специальная музыкальная школа имени Гнесиных при Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. В них учащиеся получают среднее музыкальное образование и, кроме того, проходят полный курс средней общеобразовательной школы, готовясь к учебе в высшем музыкальном учебном заведении.

В последнее время во многих городах нашей страны создаются также школы искусств, в которых наряду с хореографическим и художественным отделениями существуют и музыкальные. Их программа соответствует программе обычных детских музыкальных школ.

Количество детских музыкальных школ у нас в стране постоянно растет. Они создаются сейчас не только в крупных городах, но и в небольших поселках, в колхозах и совхозах.

ДЕТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Петь, танцевать, играть на музыкальном инструменте, импровизировать и сочинять новые мелодии любят многие дети, независимо от их возраста. Ведь творчество заложено в самой природе человека. Поэтому для выявления способностей ребят, а нередко и их таланта важно, чтобы они попробовали свои силы в избранном ими виде творческой деятельности под руководством специалистов, энтузиастов своего дела. А когда рядом увлеченные, неравнодушные люди, то в человеке загорается огонек творчества, он испытывает





Юный пианист Евгений Кисин.



Юный скрипач Вадим Репин.

радость познания, радость осознания себя как личности, открывает прекрасное в жизни и в искусстве. И как нужно, чтобы этот огонек творчества разгорался, чтобы он не погас.

Одна из форм детского музыкального творчества — импровизация под руководством учителя. Ученик продолжает начатую учителем мелодию и завершает ее в заданной тональности. Но импровизация может иметь и творческий, самостоятельный характер. Юный музыкант выбирает, например, народную песню и на ее основную тему создает близкие по духу варианты напева. Тогда в мелодии меняется ее тональность, ритм, размер.

У детей, которые занимаются музыкой, нередко возникает желание сочинять песни, пьесы для инструмента, на котором они играют. Очень часто такая импровизация — невольное подражание любимым мелодиям, однако бывают очень ранние проявления настоящего композиторского дарования. *В. А. Моцарт* начал сочинять музыку с 5 лет. Свою первую пьесу «Индейский галоп» *С. С. Прокофьев* сочинил в 6 лет, а в 9 он написал и исполнил со своими друзьями оперу «Великан».

В нашей стране ребятам, сочиняющим музыку, оказывают помощь и педагоги, и профессиональные композиторы.

Творческий музыкальный талант может проявляться у детей и в исполнении музыки. Это не простое «школьное» исполнение, когда ученик стремится только к точному проигрыванию текста и выполнению указаний педагога. О творчестве можно говорить тогда, когда юный музыкант проявляет более или менее индивидуальный исполнительский почерк, некоторую самостоятельность музыкального мы-



Дворец пионеров и школьников на Ленинских горах в Москве. Выступает ансамбль песни и пляски имени В. Локтева.

▶ **Бурятский театр оперы и балета. Улан-Удэ. На сцене театра выступают учащиеся хореографического училища.**

шления. Такой исполнительский талант проявляли в детстве видные советские исполнители. Среди них — пианистка Р. В. Тамаркина, скрипач И. С. Безродный, виолончелистка М. С. Козолупова. Юный талантливый исполнитель пианист Евгений Кисин в 11 лет поражал своеобразием своих трактовок даже опытных музыкантов-профессионалов. А девятилетнего скрипача Вадима Репина Т. Н. Хренников пригласил для участия в авторском концерте.

Но самое массовое проявление детского музыкального творчества — это участие ребят в художественной самодеятельности, которая получила в нашей стране невиданный размах. Достаточно сказать, что сотни тысяч школьников участвовали в I Всесоюзном фестивале художественного самодеятельного творчества трудящихся, который проходил в 1975—1977 гг.

Почему же самодеятельность обладает такой притягательной силой? Для молодого человека участие в самодеятельности — это активный поиск своего места в жизни, одно из средств самоутверждения, раскрытия своих способностей. В зависимости от своих склонностей каждый школьник может поступить в различные коллективы: кружки и студии изобразительного искусства, студии народного и бального танца и т. д. Для любителей музыкального искусства организованы хоры, оркестры, вокальные и инструментальные ансамбли, кружки обучения игре на различных музыкальных инструментах и сольного пения, фольклорные коллективы, ансамбли песни и танца и др.

«Пионерия» — первая в стране хоровая студия была организована в подмосковном городе Железнодорожный в 1958 г. (руководитель Г. А. Струве). Лучшие из детских коллективов, как, например, Большой детский хор Центрального телевидения и Всесоюзного радио, Детский хор Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР, Ансамбль песни и пляски имени В. Локтева Московского городского Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах, хор мальчиков «Ажуолюкас» Республиканского дома учителя Литовской ССР и многие другие, хорошо известны не только в нашей стране, но и за рубежом.

«География» коллективов юных музыкантов в нашей стране широка и разнообразна. Не только в городах, но и в деревнях, небольших поселках есть свои коллективы юных музыкантов, например школьный оркестр русских народных инструментов в маленьком поселке Мундыбаш Кемеровской области. Руководитель оркестра — Н. А. Капишников.

Расскажем о нескольких детских самодеятельных коллективах нашей страны.

А н с а м б л ь п е с н и и п л я с к и и м е н и В. Л о к т е в а. Юные пионеры, участники ансамбля, созданного В. С. Локтевым, первые свои концерты провели зимой 1942 г. в госпиталях перед ранеными бойцами, перед рабочими на заводах и фабриках.

За время существования ансамбля его школу прошли 15 тыс. человек. Некоторые его воспитанники стали известными артистами. Это солисты балета Большого театра народные артисты СССР Н. И. Бессмертнова и В. В. Васильев, народная артистка СССР Т. И. Синявская. Другие участники ансамбля стали профессиональными музыкантами, танцорами и работают в оркестрах, хоровых капеллах, известных танцевальных коллективах. Многие бывшие воспитанники, получив специальное музыкальное и хореографическое образование, вернулись в родной ансамбль педагогами.

Ансамбль состоит из хора, оркестра, хореографической группы. 1200 ребят, которые приходят в светлые репетиционные классы Московского Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах, учатся петь, танцевать, играть



на музыкальных инструментах. Программы, обновляемые каждый год, строятся на основе одного большого произведения, что придает им цельность и выразительность. Такими стрежневыми произведениями стали написанные специально для ансамбля монументальная оратория А. Г. Флярковского «Эстафета поколений», кантаты Ю. М. Чичкова «Песни нашего сердца» и О. Н. Хромушина «Пионерское слово». Программы коллектива проникнуты любовью к Родине, партии, комсомолу, в них всегда звучат темы интернациональной дружбы и солидарности, темы счастливой пионерской жизни. Многие известные композиторы дружат с ансамблем и пишут сочинения специально для него. Так, в разные годы впервые в ансамбле были исполнены произведения Д. Б. Кабалевского, А. Н. Пахмутовой, А. И. Островского, Чичкова, Т. А. Попатенко. Ансамбль — лауреат премии Ленинского комсомола.

По поездкам локтевцев можно изучать географию нашей страны. Они выступали перед рабочими, строителями, нефтяниками, рыбаками, воинами Советской Армии во всех, даже самых отдаленных уголках нашей Родины. В Болгарии и Франции, Чехословакии и Голландии, ГДР, Бельгии, Норвегии и других странах восхищались искусством локтевцев. Недаром среди наград и грамот коллектива — юбилейная медаль Всемирного Совета Мира «За большую деятельность в пользу мира».

«И з в о р а ш». Чист, как хрустальный звон, нежный говор родничка. По ассоциации с ним и назвали «Извораш» («Родничок») свой оркестр народных инструментов юные музыканты Тираспольского Дворца пионеров. Он был создан в 1977 г. П. И. Янковским — энтузиастом детского музыкального творчества, знатоком молдавской народной музыки.

В концертную программу оркестра входят в основном молдавские песни и танцы. Но значительное место в ней занимают также русские, украинские, болгарские мелодии. Репертуар коллектива обновляется постоянно.

Когда слушаешь «Извораш», кажется, что какой-то волшебной силой вы перенесены в музыкальную сказку. Запели скрипки, заиграли цимбалы, вступил флуер, повел свой рассказ най (см. *Инструменты народные*). А за ним — контрабас и труба, аккордеон и щипковый инструмент дрымба, кларнеты и виолончели. Вот вступили детские голоса. Песню исполняет вокальная группа.

В составе оркестра и вокальной группы — 34 юных любителя музыки. Неоднократно они давали концерты на заводах, на полевых станах.

«Извораш» был участником Недели музыки для детей и юношества в Минске, выступал на Международном детском музыкальном фестивале в Москве. С тех пор гастрольные поездки стали для оркестра постоянными. Юные музыканты побывали на фестивалях дружбы в Черняховске, Калининграде, Ленинграде, выступали по республиканскому и Центральному телевидению.

«З в о н о ч е к». Хор мальчиков «Звоночек» Киевского Дворца пионеров и школьников имени Н. А. Островского — это не профессиональное хоровое училище и не хоровая студия. Это самодеятельный коллектив, который объединяет 230 мальчиков и юношей. Дети от 6 до 9 лет составляют подготовительный хор, от 9 до 12 — основной, юноши — старший хор. В старшем хоре занимаются не только старшеклассники, но и молодые люди, прошедшие службу в армии, студенты. Хор существует с 1966 г.

Хор исполняет пионерские песни, народные песни, русскую и западную классику, хоры и песни советских композиторов. Звучание мальчишеских голосов поражает красотой, мягкостью, теплотой, звонкостью. Слушая хор, все время ощущаешь, как бережно относятся к хрупкому голосу мальчиков. Спокойное звукообразование, мягкая кантилена у ребят — гарантия от перегрузки голосовых связок, от перетруженности не окрепшего еще голосового аппарата.

Представьте себе, что вы присутствуете на концерте «Звоночка». «Вечерняя песня» К. Г. Стеценко пронизана теплыми интонациями украинского фольклора, участники хора демонстрируют редкое умение слушать себя, любоваться многоголосием. Они поют естественно, непринужденно. В украинской народной песне «Ой, там за горою» природное богатство голосов, характерное для украинского народа, помогает добиваться замечательных успехов. Басы мягко поддерживают хор. Каждый голос выразительно выпевает свою мелодию.

Как объяснение в любви к своей Родине звучит широкая, распевная песня Б. М. Фильц «Любимо землю свою». С нежностью, проникновенно исполняет ее хор. Ярко, радостно поют мальчики веселую спортивную, полушутливую песню Е. Н. Зубцова «Так держать».

С успехом исполняют ребята произведения русской и западной классики: «Соловушко» П. И. Чайковского, несколько номеров из соль-мажорной мессы Ф. Шуберта. Каждый номер зримо нарисован различными красками — то акварельное, романтически приподнятое звучание, то звонкое, яркое, юное, то глубоко сосредоточенное, раздумчивое. Вся богатая палитра нюансов прослушивается в хоре из оперы «Война и мир» С. С. Прокофьева.

Занятия с хором проводятся 2 раза в неделю, раз в неделю — хоровое сольфеджио. Некоторые мальчики по желанию учатся играть на фортепьяно.

«Звоночек» — лауреат республиканских

Детский хореографический ансамбль «Барвинок» Херсонского областного Дома учителя. Танец «Северные узоры».




Юные барабанщики. Тбилиси.



фестивалей и Международного фестиваля в Чехословакии.

«К э н ч э э р и». Есть в Якутии, в Усть-Алданском районе, в долине Тойон-Мюрю, село Борогонцы. Ребят из этого села, их ансамбль «Кэнчээри» можно увидеть и на сцене Государственного концертного зала «Россия» в Москве, и в передачах Центрального телевидения.

«Кэнчээри» — танцевально-хоровой ансамбль Мюрюнской восьмилетней школы. Словом «кэнчээри» в Якутии называют молодую свежую травку, которая вырастает после первого сенокоса. Ансамбль существует более десяти лет.

В программе «Кэнчээри» более 200 произведений русских и зарубежных классиков, поют ребята якутские народные и современные песни. Ансамбль исполняет более 100 танцев народов нашей страны. Среди них и национальный танец «Сээдье», которым в Якутии встречают восходящее солнце. Его исполняют у костров ранней весной.

По всей стране у ансамбля много друзей. Искусство «Кэнчээри» горячо принимают и сверстники, и мастера искусств. Ансамбль выступал и в «Артеке», ездил с концертами по Узбекистану. Сбор от своих концертов — более 1600 рублей — ребята перечислили в Фонд мира. Ансамбль — лауреат премии комсомола Якутии, победитель многих смотров, конкурсов, фестивалей, он награжден вымпелом и Почетной грамотой Советского комитета защиты мира.

«А к к о р д» — так называется в городе Кургане духовой оркестр имени Коли Мяготина — юного героя, погибшего от руки кулаков. С 1966 г. интересно, творчески живет и работает этот детский коллектив. В оркестр принимают всех ребят, желающих заниматься музыкой. Руководитель ансамбля твердо убежден: если ребенок пришел по желанию, его надо принять: плохо, когда у ребят нет интересных занятий. И у каждого есть определенные, хотя бы минимальные музыкальные способности, которые можно развить.

Школьники занимаются 3 раза в неделю и проходят в обучении 3 ступени: занятия в подготовительной группе, стажировка и занятия в основном составе. Ребята в оркестре получают такую серьезную подготовку, что могут исполнять и сложные сочинения. Многие выпускники «Аккорда» учатся в Уральской консерватории.

У коллектива большой и разнообразный репертуар: произведения советских авторов и народного творчества, сочинения русской и зарубежной классики.

Каждый участник оркестра не только сам получает радость от общения с музыкой, но и становится ее активным пропагандистом: ежегодно «Аккорд» дает 50—60 концертов в общеобразовательных и музыкальных школах Кургана, во Дворце пионеров и школьников, в кинотеатрах и клубах, Домах культуры заводов, в филармонии, выезжает в сельские районы, другие города.

Детский духовой оркестр «Аккорд» — лауреат Всероссийского смотра «Творчество юных» и художественного конкурса в пионерском лагере ЦК ВЛКСМ «Орленок», в 1982 г. ему присвоено почетное звание «Образцовый художественный коллектив».

«Б у л ь б у л ь ч а». В небольшом городке Хазарасп Хорезмской области Узбекской ССР 60 девочек и мальчиков, дети хлопкоробов и механизаторов, учатся музыкальному искусству своего народа — пению, танцам, игре на музыкальных инструментах. День за днем из всех окрестных колхозов спешат ребята на занятия ансамбля. А называется он «Бульбульча». В переводе с узбекского «бульбульча» — маленький, еще не подросший соловей, птенец.

Занятия в ансамбле учат ребят беречь и сохранять народные музыкальные традиции, продолжать их. В ансамбле такое правило: услышал красивую песню, увидел танец —





Детская школа искусств г. Химки Московской области (слева). Ансамбль скрипачей этой школы.

запомни, а потом покажи другим ребятам, чтобы и они могли разучить их. Так появились в репертуаре ансамбля и веселый шуточный танец «Бартауль», и нежный, как весенние цветы, танец «Гулдаста», и старинный напев, услышанный одним из участников ансамбля от старого колхозника-аксакала. Более 100 народных песен и танцев исполняют ребята. В их смуглых руках поют рубабы и дойры — инструменты, так любимые в Средней Азии.

Чаще всего сцену ребятам заменяет площадка на полевом стане. Земляки-хлопкоробы первыми оценили искусство маленьких артистов. А скоро о «Бульбульче» узнали во всей республике, во всей стране. В «Артеке», куда послали ансамбль, сверстникам из многих стран мира показали узбекские ребята искусство своего народа. Их выступления так понравились, что пришлось учить новых друзей своим песням и танцам. Ребятам из Танзании кайрак особенно понравился. А девочке Закие из Йеменской Арабской Республики обязательно хотелось увидеть и услышать все сто танцев и песен, исполняемых «Бульбульчей», ни одного концерта ансамбля не пропустила Закия. И сама научила ребят народному арабскому танцу.

Детский ансамбль «Бульбульча» удостоен звания лауреата премии Ленинского комсомола.

Ансамбль скрипачей Детской школы искусств подмосковного города Химки был создан в 1974 г., и первый открытый концерт, состоявшийся в марте того же года, стали считать днем рождения коллектива. Тогда всего 6 маленьких скрипачей, которым едва исполнилось по 10 лет, сыграли отрывок из оперы Чайковского «Евгений Онегин». Более серьезное испытание ожидало ребят в следующем году: на конкурсе ансамблей детских музыкальных школ они заняли первое место. С этого времени о Химкинском ансамбле скрипачей стали говорить как об интересном и перспективном коллективе.

Прошло несколько лет, и работа в ансамбле стала для ребят необходимостью, настоящей школой мастерства.

В марте 1977 г. состоялась первая концертная поездка ребят — в Ленинград. В следующем году ансамбль скрипачей выезжает с сольной программой в город Минск для участия в Неделе скрипичной музыки. Гастрольные поездки становятся для ансамля одной из важнейших форм расширения творческих контактов. Особенно запомнилась ребятам поездка в столицу Грузии Тбилиси. По своей форме это были концерты-встречи с артистами и солистами Театра оперы и балета Грузии. Детский ансамбль показал программу из произведений старинных скрипичных композиторов.

За время своего существования ансамбль подготовил несколько программ, включающих произведения различных жанров, эпох и стилевых направлений. Это, пожалуй, наиболее характерная особенность репертуара. Но все же нужно отметить первенство классики в репертуаре и ее непреходящее значение в воспитании юных музыкантов. В программах своих концертов ансамбль чаще всего обращается к творчеству И. С. Баха, П. И. Чайковского, К. В. Глюка, А. Дворжака, Ф. Шуберта. Широко все эти годы была представлена советская классика произведениями Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, С. С. Прокофьева, К. А. Караева, Г. В. Свиридова.

За большую работу по эстетическому воспитанию молодежи, пропаганду музыкального искусства, высокое исполнительское мастерство ансамбль скрипачей был награжден многими Почетными грамотами. В 1978 г. ансамблю было присвоено звание лауреата премии Ленинского комсомола Подмосковья.

ДЖАЗ

Джаз — род современного искусства, возникший на рубеже XIX—XX вв. в Южных штатах США в среде американских негров — потомков африканских рабов. Важнейшие характеристики джаза — наличие в ритмике, во-первых, регулярной пульсации, так называемого «бита», а во-вторых, отклонений от этой пульсации — «свинга» (от английского — «качание», «раскачка»). Они берут свое начало в традициях африканской музыки. Свинг — одно из выразительных средств джаза. Кроме особой выразительной роли *ритма* джаз унаследовал и другие черты африканской музыки: трактовку всех инструментов как ударных, ритмических; преобладание разговорных интонаций в пении и подражание разговорной речи при игре на инструментах. Произведения, исполняемые негритянскими музыкантами, часто имели форму чередования очень короткого сольного мотива — зова и хорового или инструментального ответа.

Джаз — искусство, основанное на *импровизации* в сочетании с заранее продуманной, но не обязательно записанной в нотах формой композиции. Импровизировать могут одновременно несколько музыкантов, даже если в ансамбле явно слышен солирующий голос. Законченный художественный образ произведения зависит от взаимодействия членов ансамбля между собой и с аудиторией.

Для раннего, новоорлеанского, этапа традиционного джаза (примерно до конца 10-х гг. XX в.) характерна коллективная импровизация нескольких, как правило трех, вариантов одной и той же мелодии трубачом (главный голос), кларнетистом и тромбонистом на фоне маршевого аккомпанемента медного баса и ударных.

В 20-е гг. были найдены основные черты будущих стилей: равномерная пульсация контрабаса и ударных, способствовавшая свингу, виртуозное солирование, манера вокальной импровизации без слов при помощи отдельных слогов («скэт»). Значительное место в репертуаре традиционного джаза занял *блюз.* Позднее оба этапа раннего джаза — новоорлеанский и последовавший за ним чикагский — объединяются термином «диксиленд». Были предприняты попытки использовать элементы джаза в произведениях крупной формы (так называемый симфоджаз). Наиболее известны балет «Сотворение мира» Д. Мийо, «Рапсодия в блюзовых тонах» Дж. Гершвина, ряд симфоджазовых сочинений И. Ф. Стравинского. С середины 50-х гг. эксперименты по соединению принципов джаза и современной музыки вновь получили распространение, уже под названием «третье течение», также и в советской музыке («Концерт для оркестра» А. Я. Эшпая, «Концерт для джаза» М. М. Кажлаева, 2-й концерт для фортепьяно с оркестром Р. К. Щедрина, 1-я симфония А. Г. Шнитке).

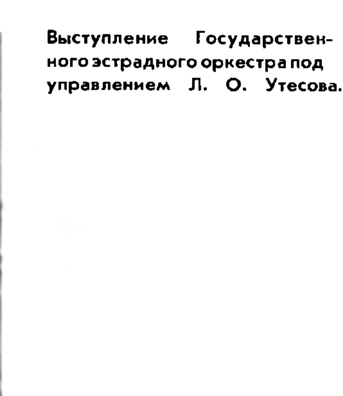
В конце 20-х — начале 30-х гг. возникла стройная система, получившая название стиля «свинг» и приобретшая впоследствии значение джазовой классики. Для свинга характерно, во-первых, появление нового типа оркестра — биг-бэнда. С увеличением оркестра пришлось отказаться от коллективной импровизации и перейти к исполнению *аранжировок,* записанных на ноты. Аранжировка стала одним из первых проявлений композиторского начала в джазе: она ограничивала импровизацию, для которой в партитуре предусматривались свободные окна.

Биг-бэнд состоит из трех групп инструментов — секций, каждая может звучать как один многоголосный инструмент: секции саксофонов (позднее с кларнетами), «медной» секции (трубы и тромбоны), ритмической секции (фортепьяно, гитара, контрабас, ударные).


Луи Армстронг.

Во-вторых, появилась сольная импровизация, основанная на «квадрате» («хорусе»). «Квадрат» — это одна вариация, равная по продолжительности (числу тактов) теме и исполняемая на фоне того же, что и тема, аккордового сопровождения, к которому импровизатор подстраивает новые мелодические обороты. В 30-е — 40-е гг. наряду с блюзом получила распространение песенная форма из 32 тактов. В-третьих, в свинге широко применяется «рифф» — двух-четырехтактовая ритмически гибкая реплика. Ее исполняет оркестр, пока импровизирует солист. И наконец, в-четвертых, свингующая четырхдольная пульсация, в которой четные доли такта каким-либо способом акцентированы. Среди первых джазовых биг-бэндов — оркестры Ф. Хендерсона, К. Бэйси, Б. Гудмена, Г. Миллера, Д. Эллингтона. Последний уже в 40-е гг. обратился к крупным циклическим формам, основанным на негритянском и латиноамериканском фольклоре, а также к жанру концертной миниатюры.





Выступление Государственного эстрадного оркестра под управлением Л. О. Утесова.

▶

VI традиционный фестиваль джаза в киноконцертном зале «Варшава». Играет лауреат фестиваля камерно-инструментальный ансамбль «Арсенал» (руководитель А. Козлов).

В конце 30-х гг. большинство американских свинговых оркестров (их репертуар почти вытеснил иные виды эстрадно-развлекательной музыки) переключилось на коммерческую музыку. Поэтому в среде любителей и музыкантов джаза даже возникло движение за возрождение более ранних, подлинно джазовых стилей. Решающую роль в этом движении сыграли небольшие негритянские ансамбли 40-х гг., отбросившие все рассчитанное на внешний эффект: эстрадность, танцевальность, песенность. Тема проигрывалась в унисон и почти не звучала в оригинальном виде (популярные мелодии уступили место «неприглаженным» фразам, позаимствованным из импровизаций на эти же темы), аккомпанемент уже не требовал танцевальной регулярности.

Этот стиль, открывающий современную эпоху в джазе, получил название «боп» или «бибоп». Эксперименты талантливых музыкантов — Ч. Паркера, Д. Гиллеспи, Т. Монка и других — фактически положили начало развитию джаза как самостоятельного вида искусства, лишь внешне связанного с эстрадно-танцевальным жанром.

С конца 40-х до середины 60-х гг. современный джаз развивался в основном в двух направлениях. Первое включало стили «кул», т. е. «прохладный», и «вест-коуст». Для них характерно широкое использование опыта классической и современной серьезной музыки (развитые концертные формы, полифония и др.). По одному звучанию даже трудно догадаться, что это звучит джаз-ансамбль. Второе направление включало стили «хард-боп» (т. е. «горячий», «энергичный») и близкий ему «соул джаз» (в переводе с английского «соул» — «душа»), сочетавшие принципы старого бибопа с традициями негритянского фольклора (упрощение форм, гармонии в «соул джазе»), темпераментные ритмы и интонации спиричуэлов.

Оба этих направления имеют и много общего в стремлении освободиться от деления импровизации на отдельные квадраты, а также освинговать вальсовые и более сложные размеры.

С начала 60-х гг. большое число музыкантов экспериментирует со спонтанной импровизацией, не ограниченной даже конкретной музыкальной темой (так называемый свободный джаз). Однако еще большее значение получает ладовый принцип импровизации: каждый раз заново выбирается ряд звуков — лад, а не четко различимые квадраты. В поисках таких ладов джаз обращается к музыкальным культурам Азии, Африки, Европы и др. В 70-е гг. в джаз приходят электроинструменты и ритмы молодежной рок-музыки, основанной на более мелком, чем ранее, дроблении такта. Этот стиль получает сначала название «джаз-рок», а позднее «фьюжн», т. е. «сплав».

Значительными успехами отмечено развитие советского джаза, начало которому было положено В. Парнахом в 1922 г. В довоенный период джаз в нашей стране развивался внутри эстрадных оркестров. В 1929 г. Л. О. Утесов организовал эстрадный оркестр и назвал свой коллектив «Теа-джаз». Благодаря его сотрудничеству с композитором И. О. Дунаевским воз-



ник также песенный джаз (все помнят его по кинофильму «Веселые ребята»). Импровизационный джаз стилей «диксиленд» и «свинг» практиковался в оркестрах А. В. Варламова, Н. Г. Минха, А. Н. Цфасмана и других. С середины 50-х гг. наряду с джазовыми номерами в эстрадных программах, для которых писали музыку В. Н. Людвиковский, Ю. С. Саульский, К. А. Караев, А. П. Петров, Я. А. Френкель и другие композиторы, начинает развиваться джаз в небольших любительских коллективах («Восьмерка ЦДРИ», «Ленинградский диксиленд»). Шефство над любительскими коллективами взяли на себя комсомольские и студенческие организации, которые провели в 60-е гг. несколько музыкальных фестивалей, где получили путевку в жизнь многие видные исполнители.

В 70-е гг. советский джаз становится профессиональным искусством. Начинается подготовка кадров на эстрадных отделениях музыкальных училищ, издаются учебные пособия, ноты, пластинки. С 1973 г. пианист Л. А. Чижик стал выступать с «вечерами джазовой импровизации». Регулярно выступают у нас в стране и за рубежом ансамбли под руководством И. Бриля, «Арсенал», «Аллегро», «Каданс» (Москва), квинтет Д. С. Голощекина (Ленинград), коллективы В. Ганелина и В. Чекасина (Вильнюс), Р. Раубишко (Рига), Л. Винцкевича (Курск), Л. Саарсалу (Таллин), А. Любченко (Днепропетровск), М. Юлдыбаева (Уфа) и др. Полностью посвящены джазу программы оркестра О. Л. Лундстрема, в значительной мере — коллективов К. А. Орбеляна, А. А. Кролла («Современник»).

При всем стилистическом многообразии советского джаза (от диксиленда до экспериментальных течений свободной импровизации) для него характерен синтез принципов джазового исполнительства с ладово-интонационным и ритмическим богатством музыкальных традиций народов СССР. Первые опыты в этом направлении находят продолжение в творчестве многих коллективов и композиторов, работающих в области джаза.

ДИСКОТЕКА

Дискотека — самодеятельный коллектив, задача которого — организовать досуг молодежи, используя художественные и технические средства.

По своей внутренней структуре дискотека — многопрофильное любительское объединение с развитой сетью секций, построенное на принципах коллективного самоуправления. Руководит ею общественный совет, во главе которого стоит председатель. Положением о дискотеке, утвержденным Министерством культуры СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ, предусматривается, что их создание возможно лишь при наличии соответствующей материальной базы и квалифицированного руководителя. Дискотека, как правило, состоит из следующих групп: сценарной, музыкального оформления, танцевальной, технического оснащения и т. д. Работа строится в тесном контакте с коллективами

художественной самодеятельности и клубами, при которых создана дискотека.

Форма работы дискотек — проведение дископрограмм. Сложилось четыре их разновидности: публицистические, информационные, диско-театра и танцевально-развлекательные. Для первой характерны острая актуальность, злободневность, глубина поднимаемых проблем, использование литературного и музыкального материала разных жанров. Информационные программы пропагандируют лучшие образцы классического и современного искусства, способствуют формированию художественного вкуса.

Программы диско-театра — это разновидность театральной самодеятельности с использованием современной звуковоспроизводящей, акустической и световой аппаратуры. Танцевально-развлекательные программы сочетают атмосферу праздничного веселья с задачами эстетического и нравственного воспитания.

Ведущий дискотеки и его помощники должны обладать высокой эрудицией и культурой поведения, остроумием и находчивостью. Недопустимо, чтобы вел дискотеку малокультурный, безыдейный человек. С каждым годом при организации дискотек требуются все более высокое мастерство, разнообразные знания. Подготовка руководителей и ведущих дискотек в нашей стране ведется на курсах повышения квалификации, семинарах и т. д.

Помощь в обеспечении дискотек специальными записями оказывает фирма «Мелодия», репертуарные и методические материалы выпускаются Всесоюзным научно-методическим центром Министерства культуры СССР, публикуются на страницах журналов «Клуб и художественная самодеятельность», «Музыкальная жизнь», «Молодежная эстрада». Регулярно в нашей стране проводятся смотры-конкурсы дискотек, лучших программ, семинары, фестивали.

Дискотека требует большой предварительной подготовки аппаратуры. Это и световые витражи, стробоскопы, слайдовые диапроекторы, работающие в режиме «наплыва», светоэффектные устройства и т. д. Здесь необходимо знание радиотехники, электроакустики, светотехники, кино- и фотолюбительского дела, что помогает расширить профессиональные и духовные интересы молодежи.

ДОМРА



Предки домры были известны еще в IV в. до н. э. в Древней Ассирии. Этот старинный щипковый инструмент под названием «танбур» проник в Россию через Персию, которая активно торговала с Закавказьем, Малой Азией. Инструменты, близкие русской домре, есть у многих народов СССР: у грузин — чонгури, у туркменов и узбеков — дутар, у таджиков — дутор, у башкир — думбыра, у казахов — домбрá.

Домра была одним из любимых инструментов скоморохов — бродячих актеров и музыкантов. Играя на домрах разных размеров — домришке, домре басистой, они распевали шуточные и сатирические песни, в которых высмéивали представителей власти и духовенства, вельмож. За это скоморохи подвергались гонениям, а инструменты их уничтожались. В 1654 г. 5 доверху нагруженных народными инструментами возов были публично сожжены на берегу Москвы-реки. Поэтому к концу XVII в. домра вышла из употребления.

В 1895 г. в Вятской губернии обнаружили небольшой струнный инструмент с овальным корпусом. Он попал в руки В. В. Андреева, который в ту пору занимался восстановлением старинных народных музыкальных инструментов. В содружестве с композитором Н. П. Фоминым и мастером С. И. Налимовым Андреев разработал и сконструировал целое семейство трехструнных домр, создав из них (совместно с балалайками и гуслями) первый оркестр русских народных инструментов (см. *Оркестр народных инструментов*).

Современная домра имеет корпус в виде полушария или овальный, шейку с металлическими перегородками — ладами, расположенными в хроматической последовательности. Трехструнная домра настраивается по квартам, основной способ игры — удары или

тремоло медиатором (плектром) по струнам. В оркестре преимущественно используются четыре разновидности трехструнных домр: пикколо, малая, альт и бас.

В 1908—1917 гг. исполнитель на домре, дирижер Г. П. Любимов вместе с мастером С. Ф. Буровым сконструировал и изготовил четырехструнную домру с квинтовым строем. Четырехструнных домр несколько: пикколо, прима, альт, тенор, бас и контрабас.

У каждой домры свои преимущества: у четырехструнной больше диапазон, у трехструнной более мягкое благородное звучание. Современные исполнители-солисты играют на обоих видах домр: А. Цыганков, В. Круглов, Р. Белов — на трехструнной; Т. Вольская, Б. Михеев — на четырехструнной. Советские композиторы написали для домры целый ряд оригинальных произведений.



ДРЕВНЕРУССКАЯ МУЗЫКА

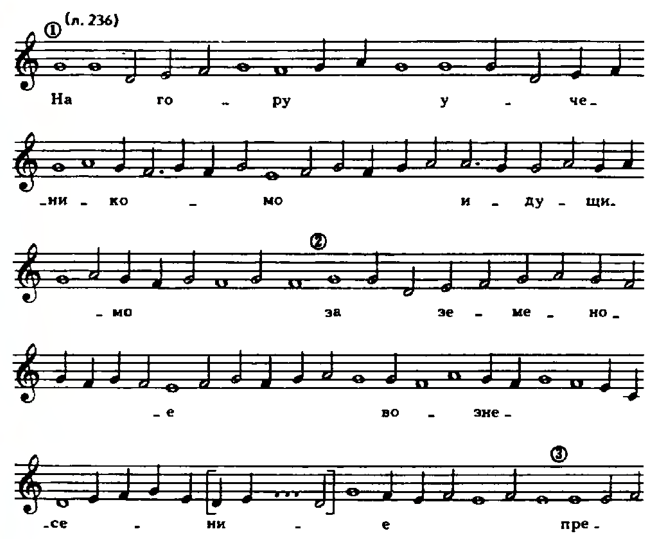
Эпохой древнерусского музыкального искусства принято называть исторически очень большой отрезок времени, охватывающий более восьми столетий, с момента возникновения Русского государства (IX в.) до петровских реформ (конец XVII в.). Она подразделяется на несколько этапов, которые совпадают с общеисторической классификацией: а) Киевская Русь, б) Новгород и другие города в борьбе с монголо-татарским нашествием, в) централизация феодальных княжеств вокруг Москвы. Каждый из этапов имеет свои ярко выраженные особенности музыкальной культуры. Вместе с тем они объединены принципиально общими чертами.

Развитие русского музыкального искусства до XVII в. происходило в двух противостоящих друг другу областях — народной и церковной музыки. К числу древнейших видов народного искусства принадлежали обрядовые и трудовые песни (см. *Фольклор*). Практически все события жизни человека — рождение, детские игры, свадьба, проводы зимы, весенний сев, сбор урожая и т. д. — сопровождались пением и плясками. В народной среде выделился слой профессиональных музыкантов — скоморохов, которые ходили от одной деревни к другой, пели, играли на музыкальных инструментах, устраивали представления. Иногда они нанимались на службу к какому-нибудь князю, иногда в своих путешествиях становились также и купцами. Так, например, к числу первых принадлежал киевский сказитель Боян, воспетый в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» и одноименной опере М. И. Глинки. Фигура этого легендарного сказителя встает перед нами и во вступительных строках «Слова

Федор Крестьянин. «Стихиры». Вид старинной рукописи. *Внизу:* ее расшифровка М. В. Бражниковым.



СТИХИРА ПЕРВАЯ
(Глас 1)



о полку Игореве» — замечательного памятника древнерусской литературы XII в.:

У Бояна вещего, бывало,
Если петь он начинал о ком,
Мысль, как серый волк в степи, бежала,
Поднималась к облакам орлом...

Но не десять соколов взлетали,
А Боян персты на струны клал,
И живые струны рокотали
Славу тем, кто не искал похвал.

(Перевод Н. И. Рыленкова.)

Из скоморохов-купцов выделялся новгородкий гусляр Садко, послуживший прообразом главного героя оперы Н. А. Римского-Корсакова. Уже в наши дни археологи при раскопках в Новгороде нашли множество музыкальных инструментов, принадлежавших когда-то скоморохам. Среди них есть духовые — свистулька, сопель, дуда, труба, рог, а также один из предшественников народной скрипки — гудок.

Древнерусская церковная музыка существовала в виде хорового пения без инструментального сопровождения (см. *Хоровая музыка*). Музыкальные инструменты в православной церкви были запрещены. Исключение составляло только искусство игры на колоколах, получившее развитие в разнообразных формах простого звона, перезвона, трезвона и т. д. Колокола среднего и большого размера часто получали собственные имена: из них особенно известны «Царь-колокол» (Московский Кремль), «Сысой», «Лебедь», «Баран» (Ростовский Кремль).

Церковное пение служило образцом высшего профессионализма, воплощалось в самых различных формах в практической и теоретической системе, которая получила название «система осмогласия», т. е. чередования групп напевов по периодам в восемь недель. Древнерусские песнопения — стихиры, тропари, кондаки — по вдохновению, профессионализму исполнения и силе художественного выражения не уступают ансамблям древнерусского зодчества, фрескам Феофана Грека и Андрея Рублёва.

Русская народная музыка, как хоровая, так и инструментальная, в те времена не записывалась, она передавалась по традиции от поколения к поколению. Русское культовое пение записывалось особыми знаками, получившими название знамен, из которых самыми распространенными были крюки. Поэтому древние музыкальные рукописи называют знаменными

«Скоморохи».
Русский лубок.





или крюковыми. Их расшифровка составляет одну из сложных и увлекательных задач современной науки. Крюковые рукописи XI—XVI вв. в большинстве своем еще не расшифрованы. В начале XVII в. были введены в практику киноварные пометы — специальные значки, выполненные красной краской; они дают возможность сравнительно точно переводить напевы этой эпохи на современную нам систему *нотной записи.*

Высокого уровня достигла музыкальная, особенно хоровая, культура нашей страны в XVII в. Наряду с развитием традиционных видов музыкального искусства в это время в России бурно протекает процесс замены старых форм и жанров новыми. Обязательное дотоле одноголосие уступает место многоголосным сочинениям. Нотная запись вытесняет крюковую и возникает стиль «партесного пения», как тогда называлось пение по нотам кантов и хоровых концертов. Последние представляли собой важную переходную ступень от церковной к профессиональной светской музыке.

Содержание кантов было самым разнообразным: раздумья о жизни и смерти, картины природы, восхваление выдающихся исторических личностей, выражение различных человеческих чувств — любви, скорби, торжества и т. п. Пели их маленьким вокальным ансамблем на три голоса, причем в областях близ Москвы обычно без инструментального сопровождения, а на Украине и в Белоруссии такое пение сопровождалось часто игрой на *бандуре,* колесной лире, скрипке и других инструментах.

Самой сложной формой русского музыкального искусства XVII в. считается «духовный концерт для хора». Слово «концерт» обозначает, как известно, «соревнование», или — на языке той эпохи — «борение». Кто же соревновался в пении, какие группы людей творчески противоборствовали? Иногда из общего числа певчих выделялся ансамбль солистов, которые пели попеременно с большим хором. В других случаях одна хоровая партия как бы вступала в спор с какой-либо другой — альты с дискантами, тенора с басами или же высокие детские голоса с низкими мужскими (вариантов противопоставления было очень много). Но чаще всего композиторы той поры сочиняли концерты, в которых состязались несколько хоров между собой.

При исполнении концертов певчие обычно выстраивались похóрно в каком-либо помещении (дворцовом зале, храме) или на открытом воздухе; один хор на небольшом расстоянии от другого. Хоровое звучание охватывало слушателей со всех сторон, создавая впечатляющий стереофонический эффект, тогда он именовался антифонным пением (дословно «противозвук»). Композиторы 2-й половины XVII в.

Н. П. Дилецкий, В. П. Титов и другие писали свою музыку для состава 3 четырехголосных хоров. Встречаются произведения и для более значительного числа голосов, вплоть до 24, т. е. для 6 четырехголосных хоров.

XVI—XVII века — период зарождения русского музыкального театра. Из его многочисленных истоков можно выделить два наиболее тесно связанных с отечественными традициями профессионального и хорового пения — это ритуал «пещного действа» и вертепный кукольный театр.

«Пещное действо» представляло собой инсценировку древнего сказания о трех отроках, которые не пожелали отдать поклон золотой статуе Навуходоносора и были брошены по его приказанию в горящую печь (пещь). В качестве положительных персонажей в действе участвовали отроки, в качестве отрицательных — слуги Навуходоносора халдеи. Кроме того, инсценировка сопровождалась хоровым пением различных стихир, тропарей, кондаков и «росных стихов» (стихотворный текст, повествующий о росе, которая чудесным образом погасила печь). В «пещном действе» эпизоды грубо-комедийные, почти балаганные по характеру (диалоги халдеев) чередовались с поэтически-возвышенными (пение отроков), а также со сценами, решенными символически.

Большой любовью в народе пользовались вертепные музыкальные представления. Вертеп — кукольный ящик с двухъярусной сценой — носили по домам, где под пение кантов разыгрывали один и тот же неизменный спектакль о жестоком царе Ироде и его смерти.

Из «Букваря» К. Истомина. 1694.



В последней трети XVII в. в России появляется уже и настоящий музыкальный театр — со зрительным залом, сценой, декорациями, многочисленными актерами, а иногда и с оркестром. Такие театры существовали в Москве, Киеве, Новгороде, Астрахани, Тобольске, Иркутске и других крупных городах; назывались они школьными, поскольку в большинстве случаев организовывались при учебных заведениях. Тексты для пьес нередко писали известные драматурги, в том числе Симеон Полоцкий, Дмитрий Ростовский. Музыкальное



Опера Н. А. Римского-Корсакова «Садко» написана на сюжет древнерусской былины. Сцены из оперы в постановке Большого театра СССР. Москва.

оформление основывалось на всех бытовавших тогда жанрах. В этом смысле спектакли школьных театров явились итогом развития всего древнерусского искусства и одновременно связующим звеном с русским искусством XVIII в.

В наши дни неуклонно возрастает интерес к древнерусской музыке не только среди специалистов-музыковедов, но и в самых широких кругах слушателей. Многие из старинных произведений издаются (в частности, в серии «Памятники русского музыкального искусства»), записываются на грампластинки, звучат по радио и на концертных эстрадах в исполнении хоровых коллективов. В Московском камерном музыкальном театре в 1982 г. состоялась премьера возрожденной музыкальной пьесы Дмитрия Ростовского «Рождественская драма». Учеными и мастерами художественного слова успешно ведется работа над реконструкцией музыкально-распевного исполнения «Слова о полку Игореве». Лучшие образцы древнерусской музыки по праву становятся достоянием современной музыкальной культуры.

ДУХОВОЙ ОРКЕСТР

Духовой оркестр — это коллектив музыкантов, играющих на различных духовых и ударных инструментах. Музыка для духового оркестра — один из самых любимых народом видов музыкального искусства. Звонкий, многоголосный хор его инструментов производит необыкновенный эффект. Сила воздействия духовой музыки на слушателя проверена самой жизнью, такой оркестр ярко звучит на широких площадях, улицах, парках, во время празднеств, торжественных церемониалов, на народных гуляниях. Отсюда — особый массовый характер музыки.

Возникновение духовых оркестров в России связано с реформами Петра I, создавшего военно-оркестровую службу (см. *Русская музыка XVIII — начала XX в.*). До него в каждом военном подразделении были только отдельные сигнальные духовые инструменты. По указу 1711 г. в каждую воинскую часть вводился небольшой духовой оркестр. Высокого исполнительского уровня русские духовые оркестры достигли во 2-й половине XIX в. Для них писали музыку А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, А. К. Глазунов и другие. В оперных спектаклях композиторы нередко использовали так называемую «бан-



Военный духовой оркестр.



Духовой оркестр пионерского лагеря.

Солист духового оркестра.



ду» — духовой оркестр, состоящий только из медных духовых и ударных инструментов. Он звучит, например, в финальной сцене оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин».

Вся история развития советского духового оркестра связана со становлением нашего государства, основными этапами его социалистического строительства. Важной была роль духовой музыки во время гражданской войны и довоенных пятилеток, в годы Великой Отечественной войны и послевоенный период.

Отличительной чертой советских оркестров стало жанровое разнообразие и идейно-художественное богатство их репертуара. Особое место в нем занимают *марши* и различные танцы. Концертная духовая музыка включает в себя *сюиты, рапсодии, баллады, поэмы, фантазии, увертюры* и даже *симфонии*. Звучат на концертной эстраде и многочисленные переложения симфонических произведений классиков и современных композиторов. Ряд сочинений для духового оркестра написали Н. Я. Мясковский, Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко, Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, А. И. Хачатурян. Большой вклад в расширение репертуара внесли композиторы, плодотворно работающие в жанре духовой музыки. Это Н. П. Иванов-Радкевич, М. Д. Готлиб, Е. П. Макаров, Г. М. Калинкович, Б. Т. Кожевников, Г. И. Сальников.

По составу инструментов современный духовой оркестр делится на малый медный оркестр, малый смешанный, средний смешанный и большой смешанный. Основу малого медного оркестра составляют корнеты, альты, тенора, баритоны и басы. С присоединением к этой группе духовых деревянных (*флейт, гобоев, кларнетов, саксофонов, фаготов*), а также *труб, валторн, тромбонов* и ударных инструментов образуется малый смешанный, средний и большой смешанные составы. У каждого оркестра свои художественные задачи. Малый медный оркестр исполняет несложную музыку прикладного характера — танцы, марши и т. д. Смешанные составы могут играть более сложные сочинения.

В нашей стране около 60 тысяч духовых оркестров. Среди них — профессиональные коллективы: Государственные духовые оркестры РСФСР, Украинской ССР, Армянской ССР, Латвийской ССР и др. Известностью пользуются крупнейшие военные оркестры: Первый Отдельный показательный оркестр Министерства обороны СССР, Образцовый оркестр Военно-Морского Флота СССР, Образцовый оркестр Комендатуры Московского Кремля и др. Необыкновенно выросло исполнительское мастерство самодеятельных духовых оркестров.

Ж, З

ЖАНР МУЗЫКАЛЬНЫЙ

Историческая *песня*, ария, *романс*, кантата, *опера, марш*, вальс, *прелюдия, соната* — все это примеры различных музыкальных жанров. Каждый из них объединяет множество произведений. Вальсы, например, писали почти все композиторы XIX—XX вв. Таким образом, жанр — это определенный тип *музыкального произведения*, в рамках которого может быть написано неограниченное число сочинений.

Жанры отличаются друг от друга особенностями содержания и формы, а вызваны эти отличия жизненными и культурными целями, своеобразными у каждого из них. Возьмем, например, марш. Вся его ритмика, *фактура*, мелодика и другие выразительные средства идеально приспособлены к шагу. Совсем другой пример — колыбельная. Здесь все иное: иная цель музыки, иное содержание и форма. Музыка колыбельной песни должна успокаивать малыша, окутывать теплой лаской, погружать в размеренный ритм укачивающих движений.

Удивительно и неисчерпаемо многообразие жанров, непосредственно связанных с жизнью. Врачевальные магические песни у казахов, песнопения лесных отшельников в древней Индии, песни, пробуждающие младенцев (наряду с колыбельными), — у якутов. В некоторых африканских общинах пение сопровождает судебные разбирательства, в арабских странах существовали своего рода песни-энциклопедии, песни-каталоги, в них перечислялись ремесла, звезды, ветры, племена. Своеобразны жанры музыкально-поэтических споров, состязаний. В искусстве трубадуров XI—XIV вв. таким жанром была тенсона — песня-диспут на художественные, психологические или философские темы. Азербайджанские дейишме — песни-диалоги. У эскимосов песенный спор имел более суровое значение: он был чем-то вроде бескровной музыкально-поэтической дуэли, разрешавшей жизненные конфликты. Побежденный удалялся из племени.

При неисчислимом разнообразии конкретных обстоятельств, в которых рождались жанры, их развитие имело и общие закономерности. Так, все народы в древности верили в то, что успех дела зависит от божеств, покровительства которых нужно добиться. Этой магической цели следовала музыка. Многократное, настойчивое повторение мелодий и ритмов превращало музыку в заклинание. Музыка помогала человеку в труде. Так родились песни, связанные с земледельческими работами, — покосные, жатвенные, молотильные; песни погонщиков верблюдов у арабов, прядильные песни, песни прачек в Европе. Важнейшие события истории, подвиги богатырей и народных героев легли в основу первых эпических жанров. У всех народов существуют семейно-бытовые песни — колыбельные, свадебные. В бытовых жанрах разных сословий постепенно намечалась и линия развлекательной музыки. В Киевской Руси IX—XI вв. она была представлена искусством скоморохов (см. *Древнерусская музыка*). В Англии XVI—XVII вв. это «маски», увеселительные представления с музыкой. Их предшественники — «междуяствия» XII—XIV вв., исполнявшиеся на пиршествах в перерывах между сменой блюд.

Борьба народа за свои права, революционные движения рождали музыку, которая сплачивала восставших и вдохновляла их на борьбу. Интонации мужества (призыва), солидарности звучат в песнях Великой французской революции 1789—1794 гг. Ими проникнуты песни, которые пели в предреволюционные годы в нашей стране, в годы гражданской и Великой Отечественной войн.

Жанры, непосредственно участвующие в жизни, иногда называют первичными, прикладными. По мере развития музыкального искусства возникали новые жанры, такие, как прелюдия, фуга, *фантазия, симфония*, инструментальный концерт, *опера*. Они уже не погружены в гущу жизни, а как бы приподняты над ней. Главная их цель — духовное обогащение человека. Жанры серьезной музыки потребовали от создателей напряжения всех творческих и личностных сил: гениальность человеческого мышления нашла в них яркое выражение. Не случайно имена И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, П. И. Чайковского М. П. Мусоргского, Д. Д. Шостаковича произносятся с таким же уважением, как и имена У. Шекспира, И. Ньютона, А. Эйнштейна, Д. И. Менделеева. От слушателей жанры серьезной музыки требуют глубокого, сосредоточенного восприятия. Друг от друга эти жанры отличаются и содержанием, и формой. Вот перед нами симфония — один из самых емких и сложных жанров, по широте охвата жизни напоминающий роман или драму. Но можно ли представить себе, чтобы вся серьезная музыка состояла только из симфоний? Ведь симфония, как и опера, — произведение крупномасштабное, обобщенное по форме. А человек нуждается также и в художественном осмыслении самых тонких движений его внутреннего мира. И вот появляются в музыкальном

искусстве жанры камерного плана: элегии, ноктюрны, лирические пьесы (см. *Камерно-инструментальная музыка*). Энциклопедией разнообразнейших человеческих чувств становится романтическая прелюдия. Фантазия увлекает слушателя свободным *импровизационным* полетом мысли. Фуга представляет образец строгого, сосредоточенного размышления (см. *Полифония*). *Концерт* вовлекает нас в атмосферу соревнования солиста и оркестра.

Жанры не отделены друг от друга непроходимыми перегородками, они непрерывно обмениваются средствами выразительности. Так, интонации первичных, прикладных жанров становятся языком более сложных. Иногда у них даже совпадают названия: вальс, мазурка, марш, песня. Но одухотворенный «Вальс-фантазия» М. И. Глинки резко отличен от предназначенных для танца вальсов. Некоторые из фортепьянных мазурок Ф. Шопена любовно подражают народным танцам, другие — бальным, но написаны они композитором не для танца, а для слушания. Большинство из них — настоящие поэмы в звуках.

Сложный музыкальный образ часто создается из интонаций различных жанров. Посмотрим, как это делает Чайковский в 5-й симфонии. Ее содержание — столкновение судьбы и человека. Идея судьбы воплощена в интонации *фанфары*. Наиболее ярко она представлена в медленной части симфонии: трубный глас судьбы грозно прерывает мирную жизнь, грубо вторгается в счастливые мечты и заставляет содрогнуться человека. Во вступительных тактах симфонии эта фанфара звучит глухо и тихо. Сплетаясь с чертами траурного шествия и сосредоточенного хорального песнопения, она производит впечатление тяжкого предчувствия. Но постепенно человек освобождается от гнетущих мыслей и пробуждается к деятельной жизни — в музыке соответственно зарождается неопределенное пока танцевальное движение, сдерживаемое ритмом траурного марша. Кружение жизни, устремленной к радости, становится все быстрее — символом этого трепетного счастья оказывается вальс.

Музыкальные жанры не остаются неизменными, они обновляются и развиваются. Появляются новые жанры, вызванные изменившимися условиями жизни: музыка к кинофильмам, пионерские и комсомольские песни, песни-марши борцов за мир (см. *Пионерские песни, Киномузыка*). Классические формы и жанры наполняются новым содержанием. Создаются произведения, вбирающие в себя особенности разных жанров. Это симфония-концерт для виолончели с оркестром С. С. Прокофьева, 12-я симфония Шостаковича для солистов-вокалистов и симфонического оркестра, концерт для оркестра «Озорные частушки» Р. К. Щедрина, симфонические мугамы «Шур» и «Кюрдовшары» Ф. М. Амирова и др.

ЖИВОПИСЬ И МУЗЫКА

Великий итальянский художник эпохи Возрождения Леонардо да Винчи назвал музыку «сестрой живописи». И действительно, эти два вида искусства развивались параллельно, соприкасаясь не менее тесно, чем музыка и поэзия (см. *Музыка среди других искусств*). Музыканты и музицирование, музыкальные инструменты служили излюбленной моделью для изобразительного искусства разных эпох. Античные барельефы и вазы с изображением музыкантов, играющих на авлосах и кифарах, сменяются средневековыми фресками и иконами с изображениями музицирующих ангелов. В эпоху *Возрождения* художники пишут картины, персонажи которых — участники концертов («Сельский концерт» Джорджоне). В Эрмитаже экспонируется одна из лучших картин итальянского художника конца XVI — начала XVII в. Караваджо — «Лютнист». Музыкальные инструменты сохранили свою привлекательность и для современных живописцев. На полотнах П. Пикассо, например, можно часто увидеть *скрипку*, «разъятую» на части для того, чтобы показать в разных ракурсах ее детали — деки, гриф и т. д. Внутренний мир выдающихся музыкантов, многогранность их личности и глубину творческих исканий раскрывают портреты Ф. Шопена (художник Э. Делакруа), М. П. Мусоргского и А. П. Бородина (художник И. Е. Репин), Н. А. Римского-Корсакова (художник В. А. Серов), Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова (художник А. Я. Головин), С. С. Прокофьева (художник П. П. Кончаловский), К. Н. Игумнова (художник П. Д. Корин), К. А. Караева (художник Т. Т. Салахов) и др.

«Девушка со скрипкой». Картина итальянского художника О. Джентилески. Ок. 1612.



В древности и средние века пышные пиры знати сопровождались музыкой и танцами. Иранская керамика.



«Игра на кото». Гравюра японского художника XVIII в. Окумуры Масанобы.



«Пан». Картина М. А. Врубеля. 1899.

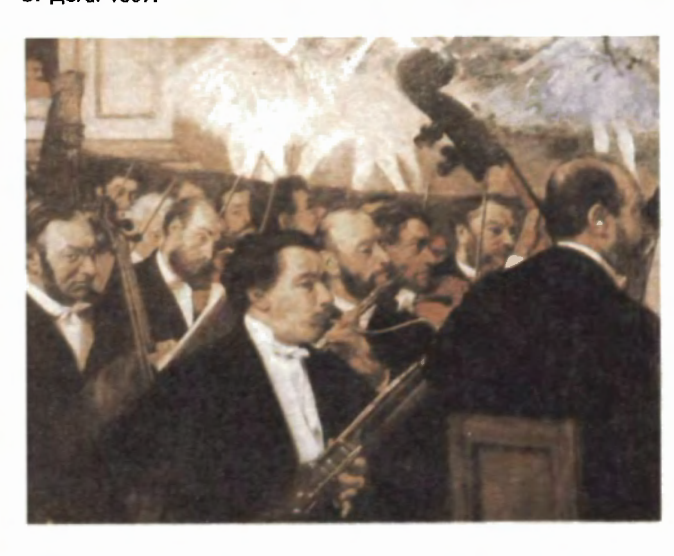
«Флейтист». Картина французского художника Э. Мане. 1866.



Внизу:
А. Г. Рубинштейн. Портрет работы И. Е. Репина. 1881.



«Оркестр Оперы». Картина французского художника Э. Дега. 1869.



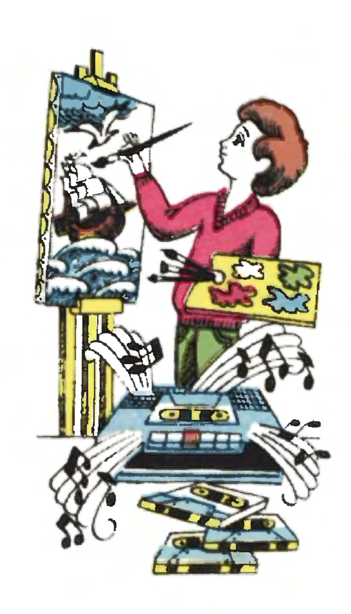
«Соната моря» (финал). 1908. Картина литовского художника и композитора М. К. Чюрлёниса.



Однако художники нередко пытались изображать и сами музыкальные формы. Это оказалось возможным потому, что в музыкальной и живописной композиции часто действуют сходные закономерности. Для живописи, например, важны понятия ритма, движения, для музыки — колорита, симметрии. Мы говорим о линии в изобразительном искусстве, но также о мелодической линии в музыке, о пропорциях и там и здесь. Казалось бы, невозможно живописными средствами передать принципы формы музыкального произведения. Однако литовский художник и композитор М. К. Чюр-

«Знаменщик и трубач». Картина М. Б. Грекова. 1934.

Я РИСУЮ МУЗЫКУ

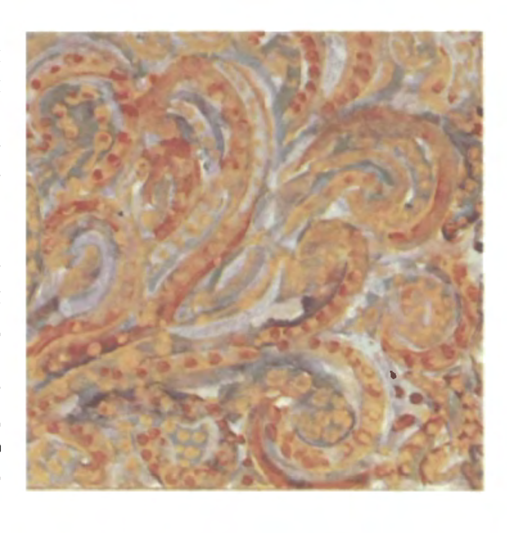


Во время прослушивания какого-нибудь музыкального произведения сосредоточьтесь и попробуйте «увидеть», что изображается музыкой. Если это, например, «Времена года» П. И. Чайковского, то вы, может быть, увидите осенний пейзаж, летящую тройку, просыпающуюся природу, звенящего в небе жаворонка. Слушая песню, всегда можно «дорисовать» в воображении то, что больше подходит для нее: широкое раздолье пейзажа, народное гулянье...

Музыка, как и любое искусство, передает мысли того, кто ее создал, мысли и чувства тех, кого она изображает (в песне, танце, опере, симфонии). Сравните звуки в музыке с красками в живописи или мелодию с линиями в рисунке. А чтобы было еще интереснее, нарисуйте, что вам представляется, когда слушаете любимую музыку. Смелее фантазируйте. Выберите музыкальный отрывок и представьте, что это какое-либо состояние природы. Изобразите красками пейзаж именно в том состоянии, которое передалось музыкой.

Можно усложнить задачу: прослушав музыку, придумайте, подберите, составьте из красок цвета (цветовую гамму — колорит) и этими отобранными по характеру музыки цветами нарисуйте что-то вроде коврика, стараясь по музыке определить количество каждого цвета. Для грустной музыки, наверное, подойдут холодные, неяркие цвета, для веселой — яркие и теплые.

Или, слушая музыку, представьте, что она изображает человека. Нарисуйте его портрет, но уже без красок, карандашом или мелком одного цвета, т. е. используя для передачи образа только один тон. Для выполнения таких работ песни лучше не брать, потому что слова будут «отвлекать»



лёнис пишет картины под названием «Фуга», «Соната весны. Анданте».

Музыка и сама великолепно умеет живописать, рисовать. Уже в XVII—XVIII вв. существовали жанры музыкального портрета и жанровой музыкальной зарисовки. Пьесы для клавесина Ф. Куперена носят названия «Любимая», «Финетта», «Жницы», «Вязальщицы». В фортепьянном цикле «Карнавал» Р. Шуман нарисовал портреты своих выдающихся современников: скрипача Н. Паганини, композитора Шопена. В XX в. композитор П. Хиндемит дал целое жизнеописание художника Матиса Нитхардта в симфонии «Художник Матис». В XIX в. появляется особый жанр — симфоническая картина (см. *Симфоническая музыка*). Вспомните, как замечательно изображает море Римский-Корсаков (симфоническая картина «Садко»), сказочные персонажи А. К. Лядов («Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора»). Мусоргский создал цикл по картинам художника и архитектора В. А. Гартмана — «Картинки с выставки». Тут и «Балет невылупившихся птенцов», и «Гном», и «Богатырские ворота». Можно назвать такие произведения, как «Море» и «Эстампы» К. Дебюсси, «Живопись» советского композитора Э. В. Денисова (см. *Программная музыка*).

Особое явление у музыкантов — цветной слух, при котором отдельные тона и тональности музыкального произведения ассоциируются с определенными цветами. Цветным слухом обладали Р. Вагнер, Римский-Корсаков. В поэме А. Н. Скрябина «Прометей» в нотах выписана специальная цветовая строка. По замыслу композитора исполнение поэ-

«Воскресенье калабрийского рабочего в Риме» («Рокко у патефона»). Картина итальянского художника Р. Гуттузо. 1961.



от музыки и вы изобразите то, о чем сказано словами.

Но если прослушаете оперу-сказку, например, «Сказку о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова, где даны музыкальные характеристики героев, изображение трех чудес, то их можно вылепить из глины или пластилина.

А еще попробуйте сравнить звучание различных музыкальных инструментов, на которых исполняют одну и ту же музыку, и с помощью красок придумать узор, украшение, похожие на звучание каждого инструмента.

Вы можете сами придумать такие задания, где характер музыки перескажете изображением на бумаге или в лепке.

Итак, действуйте, но не забывайте, что самое главное — фантазия! Постарайтесь искреннее выразить свои чувства. Не теряйтесь, если сначала получится не то, чего бы хотелось: пусть «первый блин комом». Нужно только начать, и вы наверняка станете понимать красоту, содержание и настроение музыки глубже.





Слева направо:
«Вальс». Рисунок Н. Козловой. 10 лет. Измайловский Дом культуры строителей. Москва.
«Осенний пейзаж» (из цикла «Времена года» П. И. Чайковского). Рисунок А. Костерова. 15 лет. Изостудия ДЭЗ № 2 Свердловского района. Москва.
«Прометей». Рисунок М. Белова. 10 лет. Измайловский Дом культуры строителей. Москва.

мы должно было сопровождаться проецированием на экран цветовой гаммы (см. *Светомузыка*).

Людей искусства всегда волновала проблема синтеза музыки и живописи. Наиболее органично синтез этот осуществился в *операх* и *балетах*. Вы прекрасно знаете, как важны хорошие, соответствующие музыке костюмы и декорации в театре. Мировым успехом в начале XX в. пользовались выступления артистов русского балета в Париже (так называемые «Русские сезоны» под руководством С. П. Дягилева). И этот успех с артистами заслуженно разделили талантливые художники — А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих, Н. С. Гончарова, создавшие прекрасные декорации и костюмы к балетам И. Ф. Стравинского «Петрушка», «Жар-птица», «Весна священная», к «Шехеразаде» на музыку Римского-Корсакова и др.

Наконец, само нотное письмо имеет много общего с изобразительным искусством, а именно с графикой. Красиво написанный нотный текст производит эстетическое впечатление. К тому же ноты не всегда были круглыми и помещались на линейках, в средневековье существовали графически разнообразные невменная и крюковая нотации (см. *Нотная запись*). Ноты, как и книги, часто украшались живописными миниатюрами, в XI—XII вв. писали на разноцветных строчках. *Партитуры* некоторых современных зарубежных композиторов иногда специально демонстрируют в выставочных залах как произведения графики.

ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XVII—XX ВВ.

XVII век — начало новой эпохи в музыке, освобождающейся от господства церкви, обретающей все большее многообразие *жанров*, форм, красок, выразительных средств. Важнейшим шагом на этом пути было возникновение *оперы*, светского искусства, наследовавшего идеи эпохи *Возрождения*, выдвинувшего на первый план красоту и выразительность *мелодии*, сольного пения (бельканто), богатства человеческих чувств. Из княжеских дворцов Флоренции и Рима опера в 1637 г. пришла в первый оперный театр в Венеции. Вершина итальянской оперы того периода — творчество Клаудио Монтеверди (1567—1643) — создателя музыкальной драмы, где музыка развивалась в теснейшей связи с драматическим действием, рисовала сложные и правдивые характеры действующих лиц. Его опера «Коронация Поппеи» (1642) поднимала сложные вопросы нравственного, социального значения.

Основоположник оперной школы Франции Жан Батист Люлли (1632—1687) опирался на опыт драматического театра, классической трагедии П. Корнеля и Ж. Расина. В свои «лирические трагедии» (так назывались его оперы) Люлли вводил элементы декламационности, большое внимание уделял хорам, танцам (обязательные балетные сцены). Ритмы гавота, менуэта проникали и в арии.

Несравненный по тонкости и глубине лирического выражения образец оперного искусства оставил английский композитор Генри Пёрселл (1659—1695) в своей опере «Дидона и Эней» (1689). Музыка Пёрселла очень близка народной. Она нежна и трогательна, скромна и серьезна. В 1710 г. в Лондон приехал Георг Фридрих Гендель (1685—1759) — великий немецкий композитор. В Лондоне Гендель поставил много опер (среди них — «Юлий

Г. Ф. Гендель.



К. В. Глюк.



Цезарь в Египте», 1724). Стремление к воплощению в музыке идей героического подвига, освобождения народов привело его к оратории (см. *Хоровая музыка*). Церковь нередко запрещала их исполнение, но величественные произведения Генделя все же получили широкое признание. Его творчество оказало большое влияние на Глюка и Бетховена.

Рядом с вокальными жанрами развиваются инструментальные. Вслед за *органом* — королем искусства *барокко*, звучащим уже не только во время церковной службы, но и в специальных концертах, выдвинулся клавесин. Для этих инструментов писали итальянец Д. Фрескобальди, немцы Д. Букстехуде, Гендель и величайший из всех — *И. С. Бах*. Мощь и патетика органных сочинений оттенялись изяществом клавесинных. Особенно славились миниатюры французских композиторов-клавесинистов Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Л. К. Дакена. Для клавесина создавались также танцевальные *сюиты*. В Италии в полный голос зазвучала *скрипка*. Сонаты для скрипки Арканджело Корелли (1653—1713), скрипичные концерты Антонио Вивальди (1678—1741), их оркестровые концерты (кончéрто грóссо) служили образцами для многих композиторов.



«Концерт». Картина голландского художника Х. Я. Тербрюггена. 1626.

Высшего расцвета инструментальная музыка достигла во 2-й половине XVIII в. При дворах немецких и австрийских князей существовали капеллы — ансамбли и оркестры. Их руководители (капельмейстеры) писали музыку для развлечения князей. Из танцевальных сюит, из оперных увертюр и выросла *симфония*. Темы симфоний часто опирались на народные песни и танцы. Особенно много песен разных народов — немецких, чешских, венгерских, сербских, хорватских — звучало в Вене, столице Австрии. Вена и стала колыбелью классической симфонии и других жанров инструментальной музыки — *сонаты, концерта, квартета*. В музыке венских классиков: *Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена* — окончательно сложился тот музыкальный язык, на котором «заговорила» вся Европа (см. *Классицизм*).

Приближение Великой французской революции оказало огромное влияние на музыкальное искусство. Новая, демократическая публика приходит в театры. Ей нравились комические оперы, где действовали простые люди — умные, ловкие слуги. Но в предреволюционный период нужны были и оперы серьезные, значительные. Такими произведениями, воплотившими эстетические идеалы третьего сословия, стали оперы австрийского композитора Кристофа Виллибальда Глюка (1714—1787). Начавшей захлестывать оперу волне виртуозного пения он противопоставил благородную простоту и цельность, единое развитие драматического действия. Высокую



Домашний концерт. Со старинной гравюры.

правду человеческих чувств, идею верности Глюк раскрыл в операх «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767). Мысли Глюка об опере нашли поддержку у французских просветителей — литераторов и ученых-энциклопедистов. Хор из оперы «Армида» (1777) «Будем преследовать врага до победы» стал революционной песней в июльские дни 1789 г.

В годы Великой французской революции массовые революционные песни, *гимны, марши* звучат во время празднеств, траурные марши сопровождают похороны погибших героев. В ночь с 25 на 26 апреля 1792 г. офицер рейнской армии Руже де Лиль написал песню «Сыны отечества, вперед!», с которой вошли в Париж революционные марсельцы. Так родилась «Марсельеза» — первый гимн революции.

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ (1685—1750)



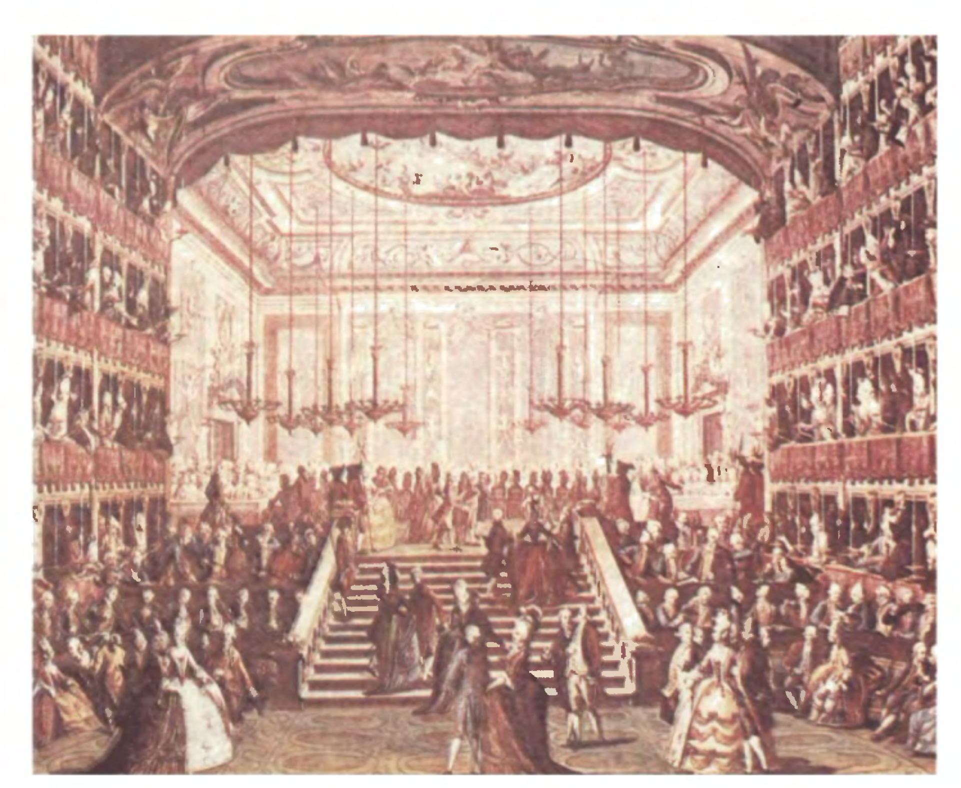
В разные годы в маленьких городках средней Германии — Арнштадте, Мюльхаузене, Веймаре, Кетене, а с 1723 г. в одном из центров Саксонии, купеческом Лейпциге — жил скромный музыкант-органист, скрипач, кантор (руководитель церковного хора), композитор Иоганн Себастьян Бах, из старинного рода музыкантов. Работая в церкви или при княжеских дворах, он писал музыку по заказам своих хозяев или других лиц, для обучения своих многочисленных детей. Будучи, например, кантором в лейпцигской церкви св. Фомы, Бах должен был присматривать за мальчиками-хористами, учить их нотной грамоте и пению, представлять каждое воскресенье по новой кантате.

Неустанно трудясь над своими произведениями, Бах изучал музыку предшественников и современников: в юности ходил пешком в далекий северный Любек, чтобы послушать знаменитого органиста Д. Букстехуде, с детских лет усердно переписывал ноты старых мастеров. Он обрабатывал для органа и клавесина произведения А. Вивальди, интересовался творчеством А. Корелли, Г. Ф. Генделя.

В Германии Баха знали как превосходного органиста-импровизатора и часто приглашали его испытать новый орган или для соревнования с другими прославленными исполнителями. А вот глубину и значение его музыки люди поняли гораздо позже: в то время искусство *полифонии*, которым в совершенстве владел Бах, уже уступало место новому, гомофонно-гармоническому складу, а величественным и драматичным или глубоко лиричным вокально-оркестровым произведениям Баха — пассионам, мессам, ораториям, кантатам — предпочитали итальянскую оперу. Так, самое грандиозное творение Баха — Месса си минор (Высокая месса, 1733—1738) не была исполнена при его жизни. Сами размеры этого произведения, сила выраженного в нем контраста жизни и смерти, ликования и скорби не укладывались в рамки жанра, предназначенного для церковной службы. Начиная же с 1829 г., когда Ф. Мендельсон исполнил в Берлине другое монументальное произведение Баха — «Страсти по Матфею» (1729), крупные вокально-оркестровые сочинения композитора зазвучали в концертных залах Европы, а затем всего мира, всегда привлекая внимание слушателей глубиной философской мысли, величайшей правдивостью выражения человеческих чувств.

Эти свойства присущи всем произведениям Баха. Дети играют и слушают менуэты, полонезы, «Волынку» — пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (так звали жену композитора). Потом следуют двух- и трехголосные инвенции, маленькие прелюдии и фуги и, наконец, сюиты, сонаты, концерты, «Хроматическая фантазия и фуга». Великое искусство Баха раскрывается и в «Хорошо темперированном клавире». Он объединяет 2 сборника (1722, 1744), содержащих по 24 прелюдии и фуги во всех тональностях, пьес серьезных и шутливых, скорбных и светлых, торжественных и задумчивых. Ритмы старинных танцев и песенные интонации, скрипичные мелодии, строгое звучание хора, органные импровизации — все это можно услышать в «Хорошо темперированном клавире» — высшей школе мастерства для каждого музыканта.

Много прекрасной музыки написал Бах и для скрипки (сонаты, сюиты, концерты), виолончели (сюиты), для различных ансамблей и камерного оркестра (6 «Бранденбургских концертов» для разных составов), арии, песни, кантаты. В XIX в. началось возрождение музыки Баха, ее повсеместное издание и изучение. Каждое поколение находит в музыке Баха что-то новое, учится понимать ее еще глубже и полнее.



Оперный театр в Венеции (открыт в 1755 г.). Старинная гравюра.

Идеи революционного преобразования мира стали содержанием симфоний Бетховена, проложивших новые пути музыке XIX в. Вскоре появляется и новое направление — *романтизм,* впервые заявивший о себе в песнях и симфониях *Ф. Шуберта.* Жизнь человеческого сердца стала главным содержанием его творчества.

В 1821 г. немецкий композитор, дирижер и музыкальный писатель Карл Мария фон Вебер (1786—1826) поставил в Берлине свою оперу «Вольный стрелок». На сцене ожили картины немецкого леса, герои народного сказания, зазвучали мелодии свадебных и охотничьих песен, крестьянских маршей и танцев. Мир поэтической пьесы-сказки У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», населенный проказниками-эльфами, раскрылся в музыке к ней Феликса Мендельсона (1809—1847). Мендельсон вслед за Шубертом насыщал инструментальную музыку — симфонии, концерт для скрипки с оркестром — песенными мелодиями. Его фортепьянные пьесы так и называются «песни без слов».

Музыка в XIX в. звучит уже не в княжеских дворцах, а в *концертных залах,* в исполнении *симфонических оркестров* и солистов-виртуозов. Расширяется музыкальное образование, открываются *консерватории* (Париж — 1793, Прага — 1811, Варшава и Вена — 1821, Лейпциг — 1843), появляются музыкальные газеты и журналы, *музыкальные издательства.* В 1829 г. Мендельсон организовал в Берлине исполнение «Страстей по Матфею» — одного из самых монументальных произведений Баха. Композиторы XIX в. — страстные борцы за утверждение высокого искусства, воспитывающего людей в духе самых благородных и светлых идей. Они нередко выступают со словом о музыке, поясняя ее содержание, стремясь приобщить к ней как можно большее число людей. И сейчас статьи и книги Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера помогают нам разобраться в сложном мире музыкальных идей.

Романтизм вступает в свой зрелый этап с творчеством *Р. Шумана,* утверждающим тесную связь музыки и литературы, принципы *программности.* Новые формы и жанры развиваются в фортепьянной музыке (Шуман, Шопен, Лист), в симфонической (Берлиоз, Лист), в опере (Вагнер). Создателем программной симфонии, обладающей яркими чертами театральности, стал французский композитор Гектор Берлиоз (1803—1869), великий мастер, настоящий волшебник оркестра (симфонии «Фантастическая», «Гарольд в Италии» — по поэме Дж. Г. Байрона, «Ромео и Джульетта» — по трагедии Шекспира, с участием хора и солистов). Музыка Берлиоза напоминает о революционных битвах во Франции. В дни июльской революции 1830 г. он сделал переложение «Марсельезы» для хора и оркестра. Его «Траурно-триумфальная симфония» (1840) и «Реквием» (1837) посвящены памяти жертв революции.

В Париж — город революций и баррикад, острейших противоречий буржуазного мира — съезжались музыканты из всех европейских стран: Шопен и Глинка, Лист и Вагнер. Здесь давал концерты гениальный скрипач *Н. Паганини,* в состязаниях пианистов-виртуозов побеждал Лист. Ставились в Париже и оперы — итальянских композиторов — Джоаккино Россини (1792—1868), Винченцо Беллини (1801—1835), Гаэтано Доницетти (1797—1848), пели прославленные певцы, мастера бельканто. Мелодиями Беллини восхищались Шопен и

Глинка. В его знаменитой опере «Норма» (1831) слышны отзвуки героической борьбы итальянского народа за свободу и единство родины. Мечтой о свободе Италии проникнута народно-героическая опера Россини «Вильгельм Телль» (1829). В самой же Италии, значительная часть которой находилась под гнетом Австрийской империи, свирепствовала цензура. Только в музыке и был слышен истинный голос итальянского народа. Сильнее всего он звучал в операх *Дж. Верди* — «маэстро итальянской революции».

Революции 1848—1849 гг., прошедшие через всю Европу, всколыхнули многие народы. Еще в 30-е гг. Польша выдвигает *Ф. Шопена* и классика национальной оперы Станислава Монюшко (1819—1872). Его опера «Галька» (1848) — правдивая история о горькой доле крестьянской девушки. В Венгрии оперы создавал Ференц Эркель (1810—1893; «Ласло

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН (1770—1827)



«Музыка должна высекать огонь из людских сердец» — говорил Людвиг ван Бетховен, чье творчество принадлежит к высшим достижениям человеческого гения.

Творчество Бетховена открывает новый, XIX в. в музыке, его мировоззрение сложилось под воздействием свободолюбивых идей Великой французской революции 1789—1794 гг., отзвуки которой (интонации массовых песен, гимнов, траурных маршей) проникают во многие произведения композитора.

Опираясь на традиции предшественников, Бетховен значительно расширяет горизонты музыки как искусства, насыщает ее невиданными доселе контрастами, напряженным развитием, отразившим дух революционных преобразований. Человек республиканских взглядов, он утверждает достоинство личности художника-творца.

Бетховен вдохновлялся героическими сюжетами: таковы его единственная опера «Фиделио» и музыка к драме И. В. Гёте «Эгмонт». Завоевание свободы в результате упорной борьбы — вот главная идея его творчества. В финал 9-й симфонии автор, стремясь подчеркнуть ее всечеловеческий масштаб, вводит хор и солистов, поющих на текст оды Шиллера «К радости»: «Обнимитесь, миллионы!».

Вся зрелая творческая жизнь Бетховена связана с Веной, здесь он еще юношей восхитил своей игрой В. А. Моцарта, занимался у Й. Гайдна, здесь прославился прежде всего как пианист. Бетховен превосходно импровизировал, а также исполнял свои концерты и сонаты, не уступавшие симфониям по глубине и силе музыкальных идей. Стихийная сила драматических столкновений, возвышенность философской лирики, сочный, порой грубоватый юмор — все это мы можем встретить в бесконечно богатом, всеобъемлющем мире его сонат (всего им были написаны 32 сонаты).

Лирико-драматические образы 14-й («Лунной») и 17-й сонат отразили отчаяние композитора в самый тяжелый период жизни, когда Бетховен был близок к самоубийству из-за потери слуха. Но кризис был преодолен; появление 3-й симфонии (1804) ознаменовало победу человеческой воли. Грандиозность масштабов нового сочинения ошеломила слушателей. Бетховен хотел посвятить симфонию Наполеону. Однако, провозгласив себя императором, прежний кумир стал в глазах композитора губителем революции. Симфония получает название: «Героическая».

В период с 1803 по 1813 г. создается большинство симфонических произведений. Разнообразие творческих исканий поистине безгранично. Так, в знаменитой 5-й симфонии достигает особого накала драматизм борьбы с судьбой. И одновременно возникает одно из самых светлых, «весенних» произведений — 6-я («Пасторальная») симфония, воплотившая образы природы, любимой Бетховеном глубоко и неизменно.

Композитор находится на вершине славы. Однако в последние годы жизни увеличивается разрыв между дерзновенными замыслами Бетховена и вкусами «танцующей» Вены. Все больше привлекают композитора камерные жанры. В вокальном цикле «К далекой возлюбленной», последних квартетах и сонатах Бетховен стремится проникнуть в сокровенные глубины внутреннего мира человека. Тогда же создаются грандиознейшие полотна — 9-я симфония (1823), Торжественная месса (1823).

Никогда не останавливаясь на достигнутом, стремясь вперед, к новым открытиям, Бетховен намного опередил свое время. Его музыка была и будет источником вдохновения для многих поколений.

Хуньяди», «Банк бан»), гордые ритмы венгерских мелодий Европа слышит в произведениях *Ф. Листа.* Все жанры музыкального искусства представлены в творчестве чехов — Бедржиха Сметаны (1824—1884) и *А. Дворжака.* Норвегию представляет *Э. Григ,* Испанию — Исаак Альбенис (1860—1909). Они вносили в европейскую музыку свежее дыхание напевов своих стран, прославляли их честь и национальное достоинство.

Во 2-й половине XIX в. в Вене создает свои четыре симфонии (1876—1885) выдающийся немецкий композитор Иоганнес Брамс (1833—1897). К нему присоединяется и крупнейший австрийский симфонист Антон Брукнер (1824—1896). Контраст их философски углубленным произведениям составляют вальсы и оперетты Иоганна Штрауса-сына (1825—1899) — воплощение веселья и жизнерадостности. Но и Брамс отдал дань бытовой музыке: его знаменитые «Венгерские танцы» построены на подлинных народных мелодиях, полны огня и воодушевления.

Много нового возникает и в музыкальных театрах Европы. Рядом с музыкальными драмами *Р. Вагнера,* в корне обновившего обыч-

ФРАНЦ ШУБЕРТ (1797—1828)



Недолгая жизнь Франца Шуберта прошла в Вене в период тяжелой политической реакции, наступившей после Великой французской революции 1789—1794 гг. Шуберт — первый композитор-романтик. В своей музыке он выразил настроения одиночества, тоски, отразил те разочарования и горечь, которые вызывала у людей окружающая действительность.

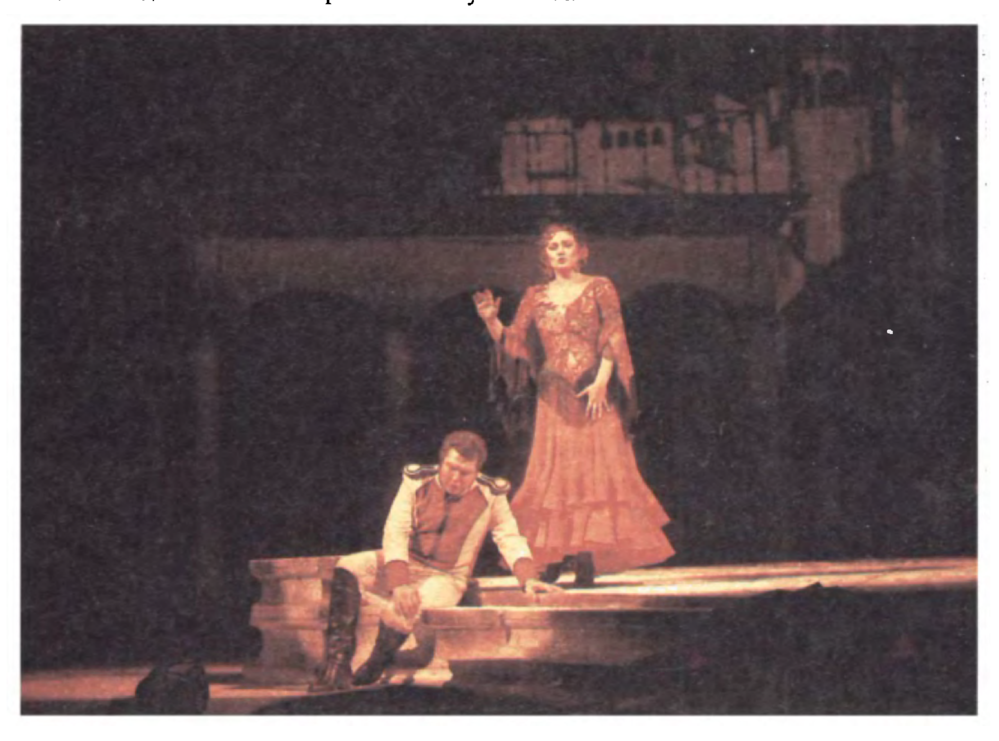
Уже в юные годы композитор находит свою манеру высказывания, свой музыкальный язык. В 17—18 лет он пишет такие замечательные песни, как «Форель», «Гретхен за прялкой», «Лесной царь», которые можно назвать жемчужинами его творчества. Шуберт очень много сочиняет. Только за 1815 г. появилось более 140 песен. Одновременно по строгому настоянию отца он работает помощником школьного учителя в начальных классах. Проработав три года, Шуберт уходит из школы. Начинается тяжелая самостоятельная жизнь. Во многом Шуберту помогали друзья. Нередко их встречи посвящались целиком музыке. Звучали произведения различных композиторов и самого Шуберта. Иногда устраивались вечеринки, танцевали, а Франц часами сидел за фортепьяно и импровизировал. Такие вечера назывались «шубертиадами». Так рождались многочисленные вальсы, лендлеры, экосезы.

В это время в Вене жил великий Л. Бетховен. Он был восхищен песнями Шуберта и хотел познакомиться с молодым композитором. Но эта встреча не состоялась из-за застенчивости Шуберта. Через год после смерти Бетховена ушел из жизни и Шуберт. «Смерть похоронила здесь богатое сокровище, но еще более прекрасные надежды», — гласит надпись на могильном памятнике.

За короткую жизнь композитор создал огромное количество произведений в разных жанрах: 9 симфоний, увертюры, квартеты, трио, квинтеты, сонаты, фортепьянную фантазию «Скиталец», оперы, музыку к театральным постановкам, хоры, фортепьянные миниатюры — «Музыкальные моменты», «Экспромты» и другие произведения. Главное же место занимают песни (их свыше 600), среди них циклы «Прекрасная мельничиха» (1823) и «Зимний путь» (1827), сборник «Лебединая песня». Жанр песни Шуберт сделал способным к воплощению глубокого содержания, в ней более тесно соединились слово и музыка, музыкальные образы стали значительнее и индивидуальнее.

Музыке Шуберта свойственна удивительная душевная открытость и искренность. И в песне, и в других произведениях композитор раскрывает необъятный внутренний мир человека — мечтательный, страдающий, протестующий, передает его сокровенные мысли и чувства.

Самые значительные симфонические произведения Шуберта были исполнены лишь через десятилетия после его смерти. Так, знаменитая «Неоконченная симфония» (1822) — гениальный пример симфонии, выросшей из песни, — увидела свет лишь через 40 лет после смерти ее автора.



Сцена из оперы «Кармен» Ж. Бизе в исполнении солистов Большого театра СССР. Кармен — Т. И. Синявская, Хозе — В. А. Атлантов.

ЖОРЖ БИЗЕ (1838—1875)



Жорж Бизе родился и вырос в Париже. Десяти лет поступил в Парижскую консерваторию, где занимался в классах фортепьяно, органа и сочинения. Как лауреат консерватории Бизе после ее окончания провел три года в Италии и в качестве отчета за это время написал оперу «Дон Прокопио». По существующей традиции композитор должен был бы представить кантату на духовную тематику, однако, невзирая на строгие консерваторские правила, он выбрал комический оперный сюжет, близкий «Севильскому цирюльнику» Дж. Россини. Так на пороге самостоятельного творческого пути Бизе сделал первый шаг в сторону оперы, адресованной самым демократическим кругам слушателей.

Дальнейшее развитие творчества Бизе также неразрывно связано с музыкальным театром. Один за другим зреют замыслы его сочинений. В 1863 г. в Париже ставится его опера «Искатели жемчуга», действие которой происходит на острове Цейлон. Затем появляется опера «Пертская красавица» (1866). Однако знатная парижская публика, посещающая театры, равнодушно принимает сочинения композитора. Она ждет развлечений — пышных представлений, легковесной музыки.

В 70-е гг. в жизни Франции, а следовательно, и в творчестве Бизе наступает новая полоса. 18 марта 1871 г. провозглашена Парижская коммуна. Ее лозунг «Искусство — массам» был близок взглядам композитора на значение художника в обществе. Он всегда желал, чтобы его искусство было доступно самой широкой аудитории. В 1872 г. появляется новая опера «Джамиле», в которой Бизе пишет для героини вместо традиционной помпезной арии музыку в духе простой народной песни. Следом создается музыка к драме «Арлезианка» А. Доде. Две сюиты, составленные на основе этой музыки, пронизанной народно-песенными интонациями и танцевальными ритмами, пользуются неизменной любовью у слушателей.

К образам простых людей из народа Бизе обращается и в опере «Кармен» (1874) по одноименной новелле П. Мериме. Ее музыка пронизана солнечным светом южной природы, яркими народными песенными и танцевальными интонациями, озарена сильными правдивыми чувствами. Героиней оперы стала работница табачной фабрики. Парижская публика, привыкшая видеть на сцене богов, знатных титулованных или мифических героев, была шокирована тем, что ей показали жизнь простых людей. На премьере разразился скандал, после чего опера была снята с репертуара. Не выдержав провала своего лучшего сочинения, композитор, который к тому времени был болен, тяжело занемог и через три месяца скончался, не дождавшись успеха «Кармен», вскоре начавшей победное шествие по сценам мира. По сей день эта опера принадлежит к числу наиболее любимых слушателями произведений, снискав бессмертную славу французской музыкальной культуре.

Ф. Мендельсон.



И. Брамс.



С. Монюшко.



Б. Сметана.



ные оперные формы, ставятся и оперы более классического образца. Но и в них происходят сложные внутренние изменения, связанные с усиливающейся ролью оркестра, единого развития музыкально-драматической мысли. Во Франции большая романтическая опера, господствовавшая в 30—40-е гг. на сцене «Гранд-Опера» (оперы Джакомо Мейербера, 1791—1864), сменяется оперой лирической. В 1859 г. на сцене «Театр лирик» состоялась премьера оперы Шарля Гуно (1818—1893) «Фауст». В центре ее — трагическая история любви Маргариты. Женские образы раскрываются и в операх Л. Делиба, Ж. Массне, в балетах А. Адана («Жизель») и Делиба («Коппелия»). Франция стала также и родиной *оперетты*. Ж. Оффенбах в опереттах («Прекрасная Елена», «Парижская жизнь») остроумно высмеивал жизнь парижских обывателей. Вершиной же развития музыкального театра во Франции стала «Кармен» *Ж. Бизе* — подлинно реалистическая опера.

«Кармен» написана после драматических событий франко-прусской войны и Парижской коммуны. В начале 70-х гг. французская музыка раскрылась не только в области театральных, но и инструментальных жанров (К. Сен-Санс, С. Франк, Г. Форе и другие). В конце века формируется уже новое художественное направление — *импрессионизм*.

Оперное искусство Италии, представленное во 2-й половине XIX в. реалистическим творчеством Верди, выдвигает новые имена. Оперы «Сельская честь» (1890) П. Масканьи, «Паяцы» (1892) Р. Леонкавалло положили начало новому направлению — веризму (от итальянского «веро» — «истинный», «правдивый»). Сюжеты веристских опер — правдивые истории из жизни итальянских крестьян, бродячих комедиантов, завершающиеся трагической развязкой.

С веризмом отчасти связано творчество крупнейшего оперного композитора Джакомо Пуччини (1858—1924). «Заинтересовывать, поражать и трогать сердца» — так определил сам Пуччини задачу своих опер. Тематика произведений Пуччини шире, чем у веристов: действие разворачивается то в кварталах парижской бедноты («Богема», 1895), то в итальянском дворце эпохи наполеоновских войн («Тоска», 1899), то в домике японской гейши («Мадам Баттерфлай», 1903; в России — под названием «Чио-Чио-сан»), то на ковбойском Дальнем Западе («Девушка с Запада», 1910). Но всюду можно встретить любимую героиню композитора — молодую девушку, часто нежную и хрупкую, способную на героические поступки, верную и преданную в любви.

Конец XIX — начало XX в. — сложное время для европейского искусства. Наступление эпохи мировых войн и социальных револю-

А. Брукнер.



Р. Штраус.



А. Онеггер.



П. Хиндемит.



ций, крайнее обострение противоречий в жизни буржуазного общества по-разному отразились в творчестве различных художников. Одни стремятся выразить чувства ужаса и страха перед гибелью разрушающегося мира, другие раскрывают гармонию и красоту в природе, запечатлевают тончайшие, подчас смутно-зыбкие ощущения человека, третьи обращаются к формам и средствам музыки давно ушедших времен. Три ведущих направления — экспрессионизм, импрессионизм, неоклассицизм — воплотили эти тенденции.

Язык музыки усложняется. Он становится нередко острым, жестким, угловатым. Мелодия словно рвется на тысячу осколков; иногда они волей композитора складываются в причудливые, по-своему стройные геометрические узоры: так Кай в сказке X. К. Андерсена «Снежная королева» пытался составить из осколков льда слово «вечность». Все чаще проникают в музыку образы зла, разрушения, нашествия, варварства, грубой силы или издевки. Истинно талантливые творцы, сохранившие верность гуманистическим идеалам, находили и находят путь к умам и сердцам людей, продолжают и развивают традиции великих предшественников.

Еще на рубеже веков в Австрии прозвучали симфонии Густава Малера (1860—1911) — сложные, многочастные произведения. Они рассказали о страданиях человека, который стремится к торжеству справедливости, но чувствует порой свое бессилие перед лицом буржуазной действительности. К симфониче-

АНТОНИН ДВОРЖАК (1841—1904)



В деревушке Нелагозевес, расположившейся на берегу Влтавы, в семье трактирщика родился один из основоположников чешской национальной музыкальной классики — Антонин Дворжак. Шести лет он пошел в сельскую школу. Церковный органист (кантор) научил его играть на скрипке, а в девять лет Антонин уже играл в любительском оркестре. Закончив сельскую школу, юноша переезжает в город Злонице и обучается игре на альте, фортепьяно и органе. В 1857—1858 гг. Дворжак учится в органной школе в Праге. Некоторое время он играл на альте в пражском оркестре.

Знакомство с музыкой композиторов-романтиков Р. Шумана, Ф. Листа, Р. Вагнера повлияло на его первые композиции. Известность ему приносит комическая опера «Король и угольщик» (1871). Дворжак часто выступает как дирижер, но широкую известность приобретает после исполнения «Гимна» (1873), произведения для хора и оркестра. В нем были ярко выражены национально-освободительные настроения. В это время Дворжак создает симфонии, оперы, инструментальные и вокальные произведения. Исполняя свои сочинения, он совершает поездки по Чехии, Англии.

В 1888 г. в Праге произошло знакомство Дворжака с П. И. Чайковским, перешедшее в дружбу. По инициативе Чайковского Дворжак вскоре приехал в Россию и выступил с концертами в Москве и Петербурге.

Дворжака избирают членом чешской Академии наук и доктором музыки Пражского университета, приглашают на должность профессора Пражской консерватории. Через некоторое время ему предлагают пост директора и профессора в Нью-Йоркской консерватории. Три года Дворжак преподавал в США. Там композитор написал свою последнюю 9-ю симфонию «Из Нового Света» (1893), в которой звучат отголоски американских мелодий, и там же она впервые была с успехом исполнена. В ней использованы некоторые негритянские и индейские мелодии. Но симфония «остается настоящей чешской музыкой», как подчеркивал сам Дворжак.

Творчество Дворжака, одного из крупнейших симфонистов Европы конца XIX в., как и творчество первого классика чешской музыки Б. Сметаны, рождено на волне общественного подъема всей культуры Чехии середины XIX в. В 10 операх («Русалка», 1900; «Черт и Кача», 1898, и др.), симфонических увертюрах, поэмах, «Славянских танцах», «Славянских рапсодиях», «Моравских дуэтах» встают картины родной природы, быта, сказочные и героические образы. Творчеству Дворжака присуще яркое национальное своеобразие, эмоциональное богатство и высокое мастерство.

С 1963 г. на ежегодных Международных фестивалях «Пражская весна» проводятся конкурсы виолончелистов имени А. Дворжака.

скому оркестру нередко присоединяются певцы-солисты или хор. Симфонии Малера связаны и с песнями — их мелодии и тексты помогают понять смысл его симфоний-исповедей.

Немецкий композитор Рихард Штраус (1864—1949) поражал слушателей грандиозностью и богатством выдумки в звучании оркестра. Герой его симфонической поэмы «Веселые забавы Тиля Уленшпигеля» (1896) — такой же остроумный выдумщик, как и сам автор. Разнообразны по темам и краскам многочисленные оперы композитора: от мрачной, приближающейся к экспрессионистской драме «Саломеи» (1905) до изящного лирико-комического «Кавалера розы» (1910).

В Австрии и Германии экспрессионизм полнее всего представлен в творчестве А. Шёнберга, А. Веберна и А. Берга. Опера Берга «Воццек» (по драме Г. Бюхнера, 1921) — страшная правда о судьбе простого человека, раздавленного грубой военщиной, бездуховностью окружающего мира. Поиски нового в творчестве Шёнберга и Веберна нередко приводили к чрезмерной усложненности музыкального языка.

В творчестве Пауля Хиндемита (1895—1963) и Карла Орфа (1895—1982) происходит воз-

ЭДВАРД ГРИГ
(1843—1907)



Красоту скандинавских напевов, издревле звучащих на скалистых берегах Норвегии, во второй половине XIX в. узнал весь мир. В норвежской музыке появился гениальный композитор Эдвард Григ, который раскрыл в музыке духовную мощь своего народа, его благородные помыслы, любовь к родной земле.

Григ — композитор, дирижер, пианист, критик. Получив начальное домашнее образование, а затем закончив Лейпцигскую консерваторию, Григ начинает активную деятельность по созданию профессиональной культуры вместе с группой единомышленников — музыкантов, поэтов, писателей. Он воодушевляется идеей организации первого в Норвегии специального учебного заведения — Музыкальной академии. Основывает концертное Музыкальное общество. Выступает с концертами как дирижер и пианист в различных городах и странах. Во время одной из таких поездок в 1888 г. он знакомится в Лейпциге с П. И. Чайковским. Между двумя великими художниками возникает дружба. Чайковского восхищает самобытность и поэтичность музыки Грига, одно из своих сочинений (увертюру «Гамлет») он посвящает норвежскому композитору. Знаменательно, что и Чайковскому и Григу в один год было присвоено почетное звание доктора Кембриджского университета. До этого Григ был избран членом Французской академии изящных искусств.

Композитор завоевывает международное признание. Однако, возвращаясь после шумных гастролей по Европе в родной Берген, он спешит в деревенскую глушь. Здесь он слушает народные песни и предания, игру сельских скрипачей, встречается с простыми людьми — крестьянами, рыбаками. Суровая красота родной природы, поэзия народного искусства каждый раз вливает могучие силы в его творчество.

«Я черпал богатые сокровища, — говорил Григ, — в напевах моей родины и из этого до сих пор неисследованного источника норвежской народной души пытался создать национальное искусство».

Характерные напевы и ритмы норвежской музыки звучат у Грига повсюду: в концерте для фортепьяно с оркестром (1868), принесшем композитору мировую славу, в фортепьянных пьесах (цикл «Из народной жизни», 25 норвежских песен и танцев, 6 норвежских горных мелодий, десять тетрадей «Лирических пьес» и др.), в песнях и романсах. Мировое признание завоевала и музыка Грига к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» (1875). В музыке этой драмы сочетались сказочные образы скандинавского фольклора с реальными картинами народного быта и природы: фантастически-суровый облик рисуют эпизоды «В пещере горного короля», «Шествие гномов», поэтичный пейзаж норвежской природы передает «Утро»; необыкновенной красотой и чистотой пронизана «Песня Сольвейг».

Подлинно народный художник, Григ возвысил норвежскую музыку до вершин мировой классики. И в наши дни произведения Грига являются украшением репертуара многих исполнителей и коллективов.

Е. Е. Нестеренко в роли герцога в опере «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока. Большой театр СССР. Москва.



врат к большей простоте. Хиндемит достигает ее, опираясь на формы и средства музыки XVII—XVIII вв. (симфонии и одноименные оперы «Художник Матис», «Гармония мира», многочисленные камерные ансамбли). Орф воскрешает образы народных сказок, средневекового фольклора (оперы «Луна», «Умница», кантата «Кармина Бурана» на тексты студенческих песен XIII в.).

Интерес к древним пластам европейского фольклора, к музыке Востока, старинным песнопениям, ритуальным танцам, необычным звучаниям народных инструментов — одна из наиболее устойчивых черт современной музыки. Она ясно обозначилась уже в творчестве *К. Дебюсси.* Французский композитор Оливье Мессиан (р. 1908) обращается, например, к ладам и ритмам музыки Индии, к фольклору Перу, записывает и использует в своей музыке голоса экзотических птиц («Пробуждение птиц», «Экзотические птицы»). Многие композиторы вводят в свои партитуры ударные инструменты народов Африки, Азии, Южной Америки или подражают их звучанию.

По-прежнему обращаются композиторы и к фольклору своих (или соседних) стран. В музыке Яна Сибелиуса (1865—1957) оживают суровые образы и напевы финского эпоса «Калевала». Испанец Мануэль де Фалья (1876—1946) воскрешает огненные ритмы и мелодии древнего канте хондо — фольклора Андалусии (балет «Любовь-волшебница», 1915). В творчестве французского композитора Мориса Равеля (1875—1937) звучат напевы басков — жителей пограничной с Францией испанской области. Часто использует он и другие испанские напевы и ритмы: в симфонических произведениях «Испанская рапсодия» (1907) и «Болеро» (1928), опере «Испанский час» (1907). Стихия танцевальности определяет многое в музыке Равеля — от грустного изящества старинной паваны до юмора, с каким он вводит в свои произведения ритмы современных танцев (фокстрот Чайника и Чашки в опере «Дитя и волшебство», 1925). Замечательно представлен в его творчестве жанр балета («Дафнис и Хлоя», 1912; «Сон Флорины», 1908).

Многих композиторов XX в. увлекали ритмы *джаза.* Они вводили их в симфонические, камерные и фортепьянные произведения («Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка). Интонации современного музыкального быта насквозь пронизывают «Трехгрошовую оперу» (1928) немецкого композитора К. Вейля — острую сатиру на буржуазный мир, которую он написал в содружестве с драматургом Б. Брехтом.

Новые ритмы жизни XX в., звуки заводов, машин тоже вошли в музыку. Во Франции 20-х гг., еще недавно восхищавшейся утонченной красотой импрессионизма, появляются произведения с такими названиями, как «Сельскохозяйственные машины» Д. Мийо; «Пасифик 231», «Подводная лодка», «Регби» А. Онеггера и др. В балете Э. Сати «Парад» слышны звуки пишущей машинки. «Довольно облаков, туманов, аквариумов и ароматов ночи — нам нужна музыка земная, музыка повседневности!» — таков был лозунг «Шестерки»: молодых французских композиторов Д. Мийо, А. Онеггера, Ф. Пуленка, Ж. Орика, Л. Дюрея, Ж. Тайфер.

В музыке XX в. направления быстро сменяют друг друга. В суровый час испытаний, когда фашизм развернул наступление на Европу, те же французские композиторы вновь объединились, чтобы написать музыку к драме Р. Роллана «14 июля», посвященной событиям Великой французской революции 1789—1794 гг. В годы второй мировой войны

европейские композиторы создают значительные произведения, проникнутые тревогой за судьбы человечества, обличающие фашизм и вселяющие надежду на победу прогрессивных сил. Вновь выдвигается жанр симфонии (так называемые «военные» симфонии Онеггера). Еще в 1935 г. Онеггер написал ораторию «Жанна д'Арк на костре», воспевающую подвиг народной героини Франции. Пуленк создал патриотическую кантату «Лик человеческий» на стихи поэта-коммуниста П. Элюара (1943). Гневным протестом против зверств гитлеровцев наполнена« симфоническая поэма чеха Б. Мартину «Памятник Лидице» (1943).

Темы борьбы за мир, протеста против войны продолжают звучать и в музыке 50—60-х гг. Таковы «Военный реквием» (1961) крупнейшего английского композитора Бенджамина Бриттена (1913—1976). Кантата Мийо «Огненный замок» (1954) рассказывает о тысячах заключенных, погибших в газовых печах.

БЕЛА БАРТОК (1881—1945)



Венгерский композитор Бела Барток известен также как пианист, педагог, музыковед, исследователь народной музыки. В годы начавшегося кризиса западной культуры он был одним из тех, кто пытался сохранить красоту и человечность современной музыки, обновить ее свежими соками народной песенности.

Барток получил отличное музыкальное образование в Будапештской академии музыки. Много выступал в странах Европы и Америки в качестве концертирующего пианиста. С 1906 г. начались его систематические поездки в отдаленные сельские местности с целью собирания народной музыки. Его родина находилась под гнетом монархической Австрии, и он неоднократно выступал в защиту национальных интересов угнетенных венгров. Идеями национально-освободительной борьбы было навеяно одно из первых его крупных произведений — симфоническая поэма «Кошут», посвященная герою венгерской революции 1848 г. Главное место в творчестве композитора занимают оркестровые, камерные и фортепьянные произведения, почти всегда основанные на народных мотивах, переосмысленных и разработанных рукою мастера. Таковы его три концерта для фортепьяно и два концерта для скрипки с оркестром, шесть струнных квартетов, «Танцевальная сюита» для оркестра, множество фортепьянных миниатюр, хоры, романсы, обработки народных песен. Популярные произведения для музыкального театра: одноактная опера-легенда «Замок герцога Синяя Борода» (1911), фантастический балет «Деревянный принц» (1916). Одно из наиболее выдающихся произведений композитора — балет-пантомима «Чудесный мандарин» (1919).

В 30-е гг., в период нарастания фашистской реакции, композитор выступает как убежденный гуманист. В лучших его произведениях этих лет — кантате «Девять волшебных оленей», «Музыке для струнных ударных и челесты», «Дивертисменте» для струнных — ярко выражена грозовая атмосфера предвоенных лет, ненависть к силам зла. В своем замечательном фортепьянном цикле «Микрокосмос» для начинающих пианистов, в патриотической кантате «Из прошлого», адресованной народной хоровой самодеятельности, он стремится к большей доходчивости, демократичности творчества.

В период второй мировой войны Барток вынужден был покинуть Венгрию и эмигрировать в США. Здесь он познал горечь нужды и непризнания. В 1945 г., когда композитор уже собирался вернуться в освобожденную Венгрию, он скончался от тяжелой болезни в палате казенной больницы. Последние его сочинения воплощают чувство преданности далекой родине, мечты о мире, ненависть к нацизму и войне. Эти настроения — в обобщенной аллегорической форме — выражены в его пятичастном концерте для оркестра (1943) и в 3-м фортепьянном концерте, который был завершен после смерти композитора одним из его учеников. В Венгрии глубоко чтят память о своем выдающемся музыканте: его именем названы улицы, ему посвящаются музыкальные фестивали и конгрессы. В 1955 г. Всемирный Совет мира удостоил его посмертно Международной премии Мира.


Я. Сибелиус.


Б. Бриттен.


М. Теодоракис.

Потрясенный гибелью варшавского гетто, уничтоженного фашистами, Шёнберг написал кантату «Уцелевший из Варшавы» (1947) для чтеца, хора и оркестра. Весь мир с волнением следил за жизнью и судьбой греческого композитора Микиса Теодоракиса (р. 1925), автора песен, оперы «Песня погибшего брата» (1962), симфоний, пламенного борца за мир и свободу. По всей Европе звучат песни протеста, принявшие эстафету от революционных антифашистских песен 30-х гг. («Песня болотных солдат», возникшая в одном из первых нацистских концлагерей, песни X. Эйслера; см. *Стран социалистического содружества музыка*). Маяком для прогрессивного искусства капиталистических стран всегда служила советская музыка. Известно огромное воздействие, которое оказала, например, «Ленинградская симфония» *Д. Д. Шостаковича* на музыку всего мира (см. *Музыка Великой Отечественной войны*); распространение советской массовой песни в годы Сопротивления и т. д.

В наши дни музыкальное западно-европейское искусство переживает сложное время. Современные авангардистские течения, связанные с усиленным экспериментированием, подчас приводят к перерождению сущности музыки, к отказу от ее лирической сути, от непосредственности выражения человеческих чувств. Но и в условиях буржуазного мира, все больше и больше отнимающих у миллионов людей надежду на счастье, музыка продолжает свой путь к человеку, опираясь на лучшие традиции прошлого и нашей современности.

ЗВУК МУЗЫКАЛЬНЫЙ

Вслушаемся в *музыку:* сколько в ней самых разных звучаний — искрящихся или бархатистых, звонких, хрустально-прозрачных или приглушенных. Одни звуки сверкают, подобно молнии, другие — словно заключают в себе загадочный лунный свет, третьи — являются как бы олицетворением тьмы. В оркестре мы услышим и резкие взвизги *флейты*-пикколо, и бормотания *фагота*, всхлипывания, журчания, кряхтения и таинственные перешептывания, легкую хрипотцу и придыхания. Электроника добавила всевозможные хрусты, шелесты. Магический, завораживающий мир звуков!

Есть в музыкальном звуке и другое. Его красота притягивает к себе, вызывает желание подпеть ему. Эта выразительная возможность звучания оказывается самой важной для музыки. Томительная, напряженная скорбь, проникновенная нежность, светлая безмятежность, возвышенное состояние духа и безыскусная радость — бесчисленные оттенки настроений выявляются не только в совокупности музыкальных средств, но и в самой звуковой палитре.

В разных странах певческие голоса и инструменты имеют свои, только им свойственные особенности звучания. В странах Ближнего и Среднего Востока они звучат терпко, «знойно», остро и напряженно по тембру. Бельканто — стиль пения, сложившийся в Италии XVII в., — характеризуется напевным, полетным звуком, безукоризненно ровным и отточенно филированным. Музыка американских негров допускает большую хриплость певческих и инструментальных тембров. А насколько рок-музыка отлична по звучанию от классической! Созерцательность, духовная сосредоточенность, внутренняя дисциплинированность чувства — черты, свойственные классической музыке, — уступили здесь место полной раскованности, усиливающейся в неистовстве электронных тембров, в немыслимых голосовых переходах, с использованием фальцетных красок, в обилии скользящих высотных изменений. В каждом историческом и национальном стиле звучания выявляется свое особое жизнеощущение.

У музыкального звука есть не только смысловая — красочно-изобразительная и выразительная — сторона, но и сторона материальная. Мы различаем в звуке высоту, громкость,

длительность, *тембр*. От звуков окружающего мира и человеческой речи музыкальный звук отличается рядом особенностей. Главная из них: музыкальный звук длит свою высоту, а не скользит, как в речи. Высота звука тесно связана с напряжением голосовых связок, а оно в свою очередь — с эмоциональным. Когда человек говорит о чем-то безразличном, то и звуки его голоса отрывисты, коротки, глухи. Но вот он взволнован, ему хочется выделить важную для него мысль, и звуки речи удлиняются, в некоторых моментах даже напоминая певческие. Музыка подхватила эту связь звука и чувства и сделала ее своей основой. Она развила собственную систему звуковысотных — ладовых и гармонических — тяготений. Так родилась музыкальная интонация — главное выразительное средство музыки (см. *Интонация музыкальная*).

Различаемые качества звука опираются на физические особенности. Если бы мы вдруг превратились в акустический прибор для анализа звука, то обнаружили бы удивительные перемены. То, что раньше воспринималось как высота, с физической точки зрения оказывается частотой колебаний источника звука и воздуха. Например, звук «ля» первой октавы, по которому настраиваются инструменты, вызывается вибрацией со скоростью 440 колебаний в секунду. Шум — смесь частот. Смесь высоких частот похожа на согласный звук «с», более низких — на «ш», совсем низких — на рев реактивных двигателей.

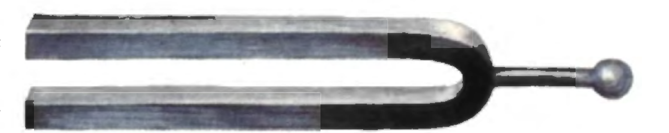
Громкости соответствует размах (амплитуда) колебаний, воспринимаемой длительности — длительность физическая. А тембр? В XIX в. считалось, что он зависит от состава и интенсивности призвуков (обертонов). Они образуются оттого, что источник звука (например, струна или связки) колеблется не только целиком, но и частями. Если частоты основного и дополнительного колебаний складываются в пропорцию 1:2:3:4:5 и т. д., их называют гармоническими, если отклоняются от кратных отношений — то негармоническими составляющими. Первые проясняют основной тон, вторые — вуалируют (как в звуке колокола). Известны были в прошлом веке и форманты — области усиления, свойственные не одному звуку, а инструменту в целом. В речи и пении форманты определяют различия гласных звуков. Например, при звуке «и» усилены верхние частоты, а в звуке же «о» или «у» форманты расположены гораздо ниже.

В человеческом голосе есть еще одна удивительная форманта, сообщающая ему полетность, способность пробиваться сквозь толщу оркестрового звучания. Как это достигается? Природа изобрела здесь хитрый механизм. В отличие от обычных эта верхняя певческая форманта представляет высокий свист (примерно фа диез четвертой октавы), пульсирующий с частотой основного тона. Сколько раз раскрываются связки, столько «порций» свиста. Если воспроизвести отдельно лишь один этот свист, то мы ясно услышим в нем и основной звук. Таким способом верхняя певческая форманта, располагаясь в зоне наивысшей чувствительности слуха и неся информацию об основной высоте, увеличивает проникающую способность звука и придает тембру блистательную яркость. Имеют музыкальные звуки и шумовые призвуки. У флейты они напоминают звук «с», у *саксофона* — что-то вроде «ф» или «х».

Электронная и электронно-вычислительная техника XX в. произвела переворот в музыкальной акустике (так называется наука, изучающая звуковую сторону музыки). Она показала решающую роль динамических процессов в звуке. Важен не столько спектр (состав звука), сколько его изменения во времени. Спектры *тромбона, виолончели,* человеческого голоса могут быть близки, но мы никогда не спутаем эти тембры именно из-за различий во внутренней динамике звука. В важности временного фактора вы можете убедиться сами: пустите пленку с записью *фортепьяно* в обратном направлении, и оно зазвучит как баян в руках неумелого баяниста. Динамика быстрых изменений высоты и громкости меняет тембровую окраску. Например, очень быстрые, незаметные для сознания восходящие подъемы высоты придают звуку светлый, улыбающийся характер, а нисходящие — печалят тембр.

Открытый техникой XX в. мир музыкального звука оказался столь огромным, что его исследованиями теперь занимаются в разных странах многие научные коллективы.

Камертон.



И

ИЗДАТЕЛЬСТВА МУЗЫКАЛЬНЫЕ

Музыкальные издательства возникли во 2-й половине XV в. в Западной Европе. Наибольшее развитие нотопечатание получило в Италии, Франции, Нидерландах, Германии и Англии.

Издательское дело в России появилось в середине XVI в. Выпуск нотной продукции впервые осуществила типография Академии наук в Петербурге. В конце XVIII в. существовали и музыкальные издательства. Известными издателями были Ф. Т. Стелловский, Л. К. Снегирев, В. Д. Деноткин, М. П. Беляев, а также С. А. Кусевицкий, в 1909 г. основавший Российское музыкальное издательство в целях пропаганды творчества русских композиторов. Мировое признание получило издательство П. И. Юргенсона, основанное в 1861 г. в Москве и сыгравшее большую роль в развитии национальной музыкальной культуры. Здесь наряду с произведениями западных композиторов-классиков выходили сочинения отечественных мастеров: М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского, М. А. Балакирева и А. Г. Рубинштейна, А. Н. Скрябина и С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского, И. Ф. Стравинского и др.

После Великой Октябрьской социалистической революции на основании Декрета Совета Народных Комиссаров от 19 декабря 1918 г. музыкально-издательское дело перешло в руки государства.

Ведущие музыкальные издательства нашей страны — «Музыка», «Советский композитор» и «Музична Украина». Каждое из них специализируется на выпуске определенной литературы. Так, лучшие сочинения советских композиторов, книги о современной многонациональной советской музыке, фольклорные работы издаются в «Советском композиторе».

«Музична Украина» кроме произведений украинских композиторов издает книги и песенные сборники, педагогическую и детскую музыкальную литературу для широкого круга любителей музыки.

Издательство «Музыка», основанное в 1930 г., выпускает литературу для всех музыкальных жанров и видов — от сложных симфонических партитур до песенников, книги о музыке проблемного и научно-популярного содержания. Здесь издаются произведения русской, советской и зарубежной классики. Помимо отдельных сочинений русских композиторов впервые в истории были подготовлены и вышли в свет полные собрания сочинений Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, С. В. Рахманинова, Скрябина, Вас. С. Калинникова, Н. К. Метнера.

Многие произведения зарубежной музыкальной литературы выпущены издательством «Музыка» в нашей стране впервые, в частности сочинения К. Дебюсси, М. Равеля, Б. Бриттена, О. Мессиана, А. Онеггера, Р. Шумана,



Разнообразную нотную и книжную музыкальную литературу выпускает центральное советское издательство «Музыка».

Э. Грига, сочинения старых мастеров: Г. Пёрселла, А. Корелли. Увидели свет и выдающиеся произведения советских авторов. Среди них — 7-я симфония Прокофьева, «Патетическая оратория» Г. В. Свиридова, 11-я симфония («1905 год») Д. Д. Шостаковича, опера «Кола Брюньон» Д. Б. Кабалевского, фортепьянные концерты Т. Н. Хренникова и др. Изданы собрания сочинений Мясковского (12 томов), Прокофьева (20 томов). Осуществляется издание собрания сочинений Шостаковича (42 тома) и А. И. Хачатуряна (24 тома).

Для желающих самостоятельно овладеть игрой на каком-либо инструменте выпускаются самоучители.

Книги о музыке рассказывают о жизни и творчестве композиторов русской и зарубежной классики, дают понятие о музыкальной грамоте.

Специальную область составляет литература для детей всех возрастов: песни о В. И. Ленине, пионерские песенники, тематические сборники, методическая литература для детских садов и школ.

Широкую известность приобрели серии «Чьи песни ты поешь» (о Кабалевском, А. И. Островском, И. О. Дунаевском, А. Н. Пахмутовой, Ю. М. Чичкове, В. Я. Шаинском и др.), «Праздники в детском саду», «Праздники в школе», «Композиторы-классики детям», музыкально-литературная серия «А. С. Пушкин и музыка», «М. Ю. Лермонтов и музыка», «Н. А. Некрасов и музыка» и др.

Большой интерес представляют иллюстрированные серийные издания: «Песенки в картинках», «Жемчужины русской и советской музыки», «Музыкальный театр».

В годы Великой Отечественной войны издательство не прекращало свою работу, печатая музыкальную литературу для фронта и тыла, а после войны в новых изданиях воспевало победу советского народа и замечательные свершения многонациональной страны. За большие заслуги в деле воспитания советских музыкантов и миллионов любителей музыки издательство «Музыка» награждено орденом «Знак Почета».

ИМПРЕССИОНИЗМ

Так называется направление в искусстве последней трети XIX — начала XX в. Импрессионизм возник во Франции, когда группа художников — К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Дега, О. Ренуар и другие — выступила со своими оригинальными картинами на парижских выставках 70-х гг. Их искусство резко отличалось от приглаженных и безликих работ тогдашних живописцев-академистов: импрессионисты вышли из стен мастерских на вольный воздух, научились воспроизводить игру живых красок природы, сверканье солнечных лучей, разноцветные блики на подвижной речной глади, пестроту праздничной толпы. Живописцы применяли особую технику беглых пятен-мазков, которые вблизи казались беспорядочными, а на расстоянии рождали реальное ощущение живой игры красок, причудливых переливов света. Свежесть мгновенного впечатления сочеталась в их полотнах с тонкостью и изысканностью психологических настроений. Позднее, в 80—90-е гг., идеи импрессионизма и отчасти его творческие приемы нашли свое выражение и во фран-

ГДЕ НАЙТИ НУЖНУЮ ВАМ ПЕСНЮ

Песни для вас, ребята, выходят в многочисленных сборниках, каждый из которых содержит песни, рассчитанные на определенный возраст. Известные композиторы создают новые песни, в которых рассказывается о самых различных сторонах жизни юного поколения.

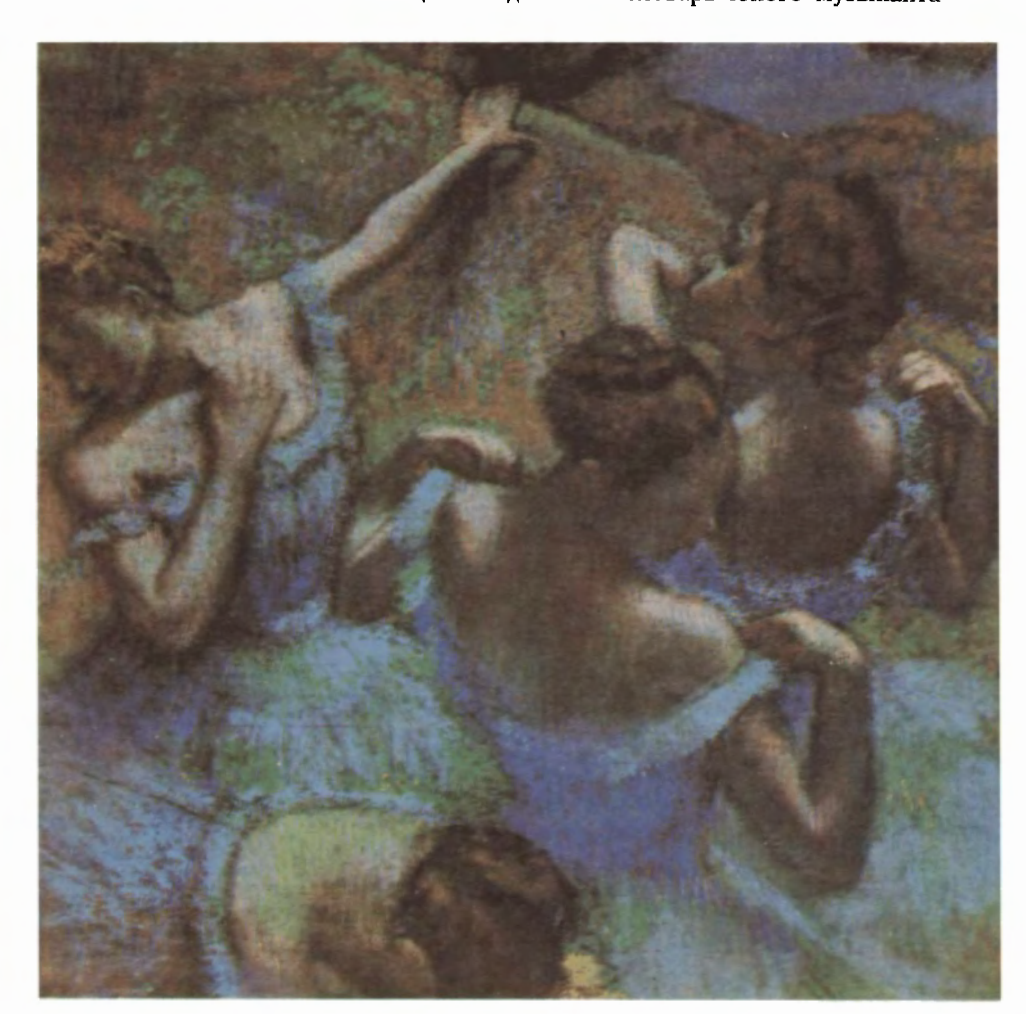
Особенно богат мир пионерской песни — о В. И. Ленине, о партии, Родине, дружбе, труде, школе. Много веселых, спортивных, шуточных песен.

Для юношества публикуются комсомольские, молодежные песни в специальных переложениях для хора и дуэтов.

На обложках, титулах сборников указывается не только название издания, его тема, но и точное назначение: для детей среднего школьного возраста, для юношества, для малышей. Если вы решили провести в школе пионерский праздник, то приобретите сборник песен «Праздник пионерской дружины» или «Мы — тоже Советская власть», «Если петь нам о Родине».

Песни о В. И. Ленине, партии можно найти в тематических сборниках «Наш Ленин», «Их подвиг жив», «Герои наших дней», «Четыре поколения», «Именем Родины клятву даем», «Молодая комсомолия» и многих других.

Перечислить все вокальные и хоровые издания, адресованные вам, конечно, невозможно. Существуют аннотированные планы издательств: «Советский композитор», «Музыка» — в Москве, «Музична Украина» — в Киеве и других республиканских издательств. Аннотированные планы можно посмотреть в книжных магазинах. Если вам понадобится то или иное музыкальное издание, вы можете заказать его по указанному в плане адресу.



«Голубые танцовщицы». Картина французского художника Э. Дега. Ок. 1879.

М. Равель.



М. де Фалья.



КЛОД ДЕБЮССИ (1862—1918)



Жизнь и творчество Клода Дебюсси неразрывно связаны с Парижем. Здесь он учился, работал, здесь как смелый новатор начинал свой творческий путь. Уже в консерваторские годы он вызывал удивление, а порой и замешательство своих наставников поисками необычных звучаний, стремлением уйти от наскучивших музыкальных штампов. Художественная жизнь Парижа давала композитору множество импульсов для творческих исканий. Настоящим открытием для него было знакомство с музыкой народов Востока — индийской, арабской, индонезийской, китайской. Необычные для европейского слуха лады, своеобразные инструментальные тембры словно раздвигали перед музыкантом «звуковые горизонты». Большое влияние оказала на него русская музыка. Впервые композитор познакомился с ней еще в годы учебы. Впоследствии во время концертов на Всемирной парижской выставке 1889 г. русская музыка с новой силой захватила его. Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин и особенно М. П. Мусоргский словно показывали композитору пример смелого, нетрадиционного использования ресурсов музыкального языка.

Глубокое воздействие оказывает на него не только музыка, но и другие искусства. Одно из самых сильных художественных впечатлений связано с живописью импрессионистов. Горячо увлекается Дебюсси и современной поэзией символистов с ее недосказанностью и завораживающей музыкальностью.

В 90-е гг. окончательно складывается самобытный музыкальный стиль Дебюсси, рождаются первые зрелые произведения: симфоническая «Прелюдия к „Послеполуденному отдыху фавна“» по С. Малларме (1894), которая явилась как бы манифестом импрессионизма в музыке, оркестровый триптих «Ноктюрны» (1899), начинается работа над оперой «Пеллеас и Мелизанда» (окончательно завершена в 1902 г.), отмеченной тонким психологизмом, чутким и правдивым воплощением интонаций французской речи. Дебюсси становится одним из ведущих композиторов Франции. Одно за другим появляются его прославленные произведения: симфонический триптих «Море» (1905), орке-

цузской музыке. Два композитора — *К. Дебюсси* и М. Равель — наиболее ярко представляют течение импрессионизма в музыке. В их фортепьянных и оркестровых пьесах-эскизах с особой гармонической и ладовой новизной выражены ощущения, вызванные созерцанием природы. Шум морского прибоя, плеск ручья, шелест леса, утренний щебет птиц сливаются в их произведениях с глубоко личными переживаниями музыканта-поэта, влюбленного в красоту окружающего мира. Оба они любили народную музыку — французскую, испанскую, восточную, любовались ее неповторимой красочностью.

Зачинателем музыкального импрессионизма по праву считается Дебюсси, обогативший все стороны современного композиторского мастерства — мелодику, гармонию, оркестровку, форму. Его новаторские опыты отчасти навеяны выдающимися открытиями русских композиторов-реалистов, в первую очередь *М. П. Мусоргского.* В то же время он воспринял идеи новой французской живописи и символистской поэзии. Дебюсси написал множество фортепьянных и вокальных миниатюр, несколько пьес для камерных ансамблей, три балета, лирическую оперу «Пеллеас и Мелизанда». Одухотворенные картины природы с удивительной, почти зримой конкретностью переданы в его оркестровых пьесах: «Прелюдии к „Послеполуднему фавна“», в цикле «Ноктюрны» («Облака», «Празднества» и «Сирены»), трех эскизах «Море», цикле «Иберия» (трех зарисовках природы и быта южной



стровая сюита «Иберия», циклы фортепьянных пьес — «Эстампы», «Образы», две тетради прелюдий, «Детский уголок», балет «Ящик с игрушками» (1913) и многое другое. В них раскрылся образный мир, полный красоты и поэтичности.

Создание новой образности приводит композитора к обновлению всех музыкально-выразительных средств. Особенно интересны открытия Дебюсси в области гармонии. С помощью гармонии, тембров, приемов фактуры композитор передает игру света и тени, мелькание солнечных бликов, радужное сияние водяных струй. Мелодия же — главная носительница эмоций, утрачивает свою господствующую роль. Открытия Дебюсси в области музыкального языка, по-настоящему осмысленные и оцененные уже после его смерти, оказали исключительное по силе воздействие на творчество музыкантов последующих поколений — послужили важным стимулом для решительного переосмысления выразительных возможностей музыки, для поисков новой образности, отражающей проблемы нашего века.



Испании), а также в фортепьянных миниатюрах «Остров радости», «Лунный свет», «Сады под дождем» и др.

В творчестве Мориса Равеля (1875—1937) отразилась более поздняя эпоха. Рисунок его сочинений острее, резче, краски более четкие и контрастные — от трагического пафоса до язвительной иронии. Но и в его композиторской манере также встречается утонченная звукопись, сложная и пестрая игра красок, типичная для музыкального импрессионизма. В лучших фортепьянных пьесах Равеля господствует прихотливая переливчатость звуков, навеянных живой природой («Игра воды», «Печальные птицы», «Лодка среди океана»). Всю свою жизнь композитор разрабатывал мотивы любимой им Испании. Так появились «Испанская рапсодия» для оркестра, комическая опера «Испанский час», «Болеро». Большое внимание Равель уделял жанрам танцевальной музыки. Среди нескольких его балетов выделяется балет-сказка «Дафнис и Хлоя», созданный им в сотрудничестве с русской труппой С. П. Дягилева. Равель хорошо знал секреты музыкального юмора, с любовью писал музыку для детей. Таковы его пьесы для фортепьяно «Матушка-гусыня», превращенные в балет, или опера «Дитя и волшебство», в которой забавно выступают в качестве персонажей Часы и Кушетка, Чашка и Чайник. В последние годы жизни Равель обратился к более современным, ритмически обостренным музыкальным средствам, в частности к интонациям джаза (соната для скрипки и фортепьяно, два концерта для фортепьяно).

Традиции импрессионизма, начатые французскими мастерами, нашли свое продолжение в творчестве композиторов различных национальных школ. Их оригинально развивали М. де Фалья в Испании, А. Казелла и О. Респиги в Италии, С. Скотт и Ф. Дилиус в Англии, К. Шимановский в Польше. Влияние импрессионизма испытали в начале XX в. и некоторые русские композиторы (Н. Н. Черепнин, В. И. Ребиков, С. Н. Василенко). У А. Н. Скрябина самостоятельно сформировавшиеся черты импрессионизма сочетались с пламенным экстазом и бурными волевыми порывами. Самобытно претворенные достижения французского импрессионизма заметны в ранних произведениях И. Ф. Стравинского (балеты «Жар-птица», «Петрушка», опера «Соловей»).

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Это слово происходит от латинского «импровизус» — «внезапный», «неожиданный». Импровизировать — значит сочинять сразу, во время музицирования, в отличие от исполне-

ния пьесы, заранее выученной по нотам. Искусство импровизации требует профессиональных навыков. На этом основано творчество музыкантов в странах Востока, ансамблевая игра на ударных инструментах в странах Африки, джазовая музыка. Такие сходные формы музицирования, как рага в Индии, маком в арабских странах, мугам в Азербайджане, основаны на первоначальном материале (напев, ритм, соотношение тонов, способы свободного продолжения), который музыкант обязательно использует в своей импровизации. При этом музыкант должен вызвать определенное эмоциональное состояние, особое настроение у слушателей, вовлечь их в исполнение.

В Европе издавна сложилась традиция записывать музыку нотными знаками и пользоваться этим текстом при исполнении (см. *Нотная запись*). Однако так было не всегда. Творчество средневековых жонглеров и менестрелей основывалось на импровизации. Певцы средневековых и ренессансных церковных и княжеских капелл могли исполнять записанный в нотах напев не только в унисон, но и добавлять к нему импровизируемые голоса. Это называлось «пение над книгой», т. е. над сборником записанных напевов: один певец исполняет напев по нотам, а другие импровизируют так, чтобы все голоса стройно сочетались. В эпоху *Возрождения* было распространено искусство импровизации на лютне, на *орга́не* и других инструментах. Музыкальные импровизации звучали в театре того времени, прежде всего в комедии дель арте — первом в Европе профессиональном театре (слово «арте» значит «профессия», «ремесло»). Здесь актеры знали заранее только сюжет, а все диалоги и музыкальные вставки импровизировались.

Многие образцы инструментальной танцевальной музыки эпохи Возрождения записывались в нотах очень сокращенно, в расчете на мастерство инструменталистов, которые должны уже в игре добавить дополнительные голоса, усложнить ритмику, найти разнообразные сочетания инструментов, свойственные избранному жанру.

Превосходными импровизаторами были многие оперные певцы XVII в. Они умели не только петь арии по нотам, но и в определенный момент преобразовывать мелодию в затейливую вариацию, добавляя к ней виртуозные колоратуры.

Многие великие композиторы прошлого были также великими импровизаторами на органе, клавесине, фортепьяно или скрипке. Это И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Лист, Н. Паганини. Позднее традиции концертной импровизации были забыты, но многие композиторы, в частности русские, блестяще импровизировали в кругу друзей, как, например, М. А. Балакирев.

Стремясь к созданию впечатления живого музицирования, современные зарубежные и советские композиторы нередко вводят в свои симфонические и камерные сочинения эпизоды, где исполнители могут импровизировать.

Возрождается в наши дни интерес к концертной импровизации. Успешно импровизируют в концертах советские джазовые музыканты.

Импровизация является также одним из видов *детского музыкального творчества.*

ИНВЕНЦИЯ

Латинское слово «инвенцио» означает «выдумка», «изобретение». Такое название (или подзаголовок) композиторы XVII—XVIII вв. давали своим пьесам, в которых применяли разнообразные сложные приемы изложения, разработки и развития музыкального материала. Это слово не стало обозначать какой-то определенной музыкальной формы со своими отличительными признаками. Инвенции И. С. Баха играют и юные учащиеся, и опытные мастера. В изданиях весь цикл пьес Баха, и двух-, и трехголосных, носит название инвенций. Но если говорить более строго, оно относится только к двухголосным пьесам, а трехголосным композитор дал наименование симфоний.

Баховские инвенции — это полифонические пьесы, написанные в двух- или трехчастной форме старинного типа. Однако строение и характер их чрезвычайно разнообразны. Одни инвенции близки к форме фуги или фугетты, часто отличаясь от нее только тем, что тема вначале проводится не одноголосно, а сопровождается свободным голосом; другие — к жанру прелюдий, вокально-инструментальных арий и дуэтов, старинных танцев.

В инвенциях Бах постоянно использует приемы имитаций, иногда канонов, двойного контрапункта (см. *Полифония*). Во многих инвенциях тема сразу сопровождается контртемой, что позволяет композитору применить при их повторении вертикальные перестановки. Использует Бах и другие полифонические приемы, например обращение тем или их частей. Если одна из тем при повторении проходит в обращении, а вторая в неизменном виде, то

И. С. Бах. «Инвенция ре минор».



возникает неполнообратимый контрапункт (в обратимом контрапункте обращению подвергаются все сочетающиеся одновременно голоса). В двухголосной инвенции № 11 вторая тема не только обращена, но и «опаздывает» на полтакта по сравнению с первоначальной их комбинацией. Это прием горизонтально-подвижного контрапункта: темы взаимно сдвинуты по горизонтали. Красота и выразительность музыки инвенций приковывают к себе внимание слушателей, сложность полифонии незаметна.

В наше время инвенция также не потеряла своего значения. Она встречается в опере австрийского композитора А. Берга «Воццек», в фортепьянных циклах, например в «Полифонической тетради» Р. К. Щедрина, в «Инвенциях для органа» Б. И. Тищенко.

ИНСТРУМЕНТЫ НАРОДНЫЕ

В Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки в Москве собрана большая коллекция инструментов — народных и профессиональных. Посетителей поражает открывшееся перед ними многообразие форм, богатство и мастерство отделки. Даже зрительно эти привезенные с разных концов света инструменты производят необыкновенное впечатление. Если же представить себе их звучание, то какой калейдоскоп мелодий, *тембров, ритмов* можно было бы услышать! И у каждого инструмента, будь то русская жалейка, татарский курай, азербайджанская кеманча или белорусские цимбалы, свой характер, свой образный мир.

Рассматривая инструменты, лежащие в музейных залах за стеклом, думаешь о том, с какой любовью создавали их неведомые мастера, как в каждом из них проявился художественный вкус и убежденность в том, что инструмент должен не только хорошо звучать, но и радовать глаз.

Вот инструмент туркменских пастухов — каргы-тюйдюк. Он напоминает чем-то продольную *флейту,* только раза в два длиннее. Слушаешь его, и кажется, что время как будто замедлило свой бег, возникает ощущение чего-то бескрайнего, безмерного: гор, пустыни, моря. А русская пастушеская дудка звучит совсем иначе. У пастуха, оказывается, на каждый случай был особый наигрыш: и «сгонная» (когда пастух утром идет по деревне), «как коров в поле гонят», и «чтобы коровы на траву весело ходили», и «когда волк прибегает». Дудка небольшая, сделана из «олешины» (ольхи), в ней три ды-

САМОДЕЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ



Наряду с привычными нам музыкальными инструментами — скрипками, виолончелями, фортепьяно, трубами и т. д. можно изготовить также и самодельные инструменты, которые украсят концерт в пионерском лагере, школе и дома. Ансамбль, соединяющий фабричные и самодельные инструменты, звучит необычно, красиво, весело.

Вот какие музыкальные инструменты вы можете сделать из подручных средств.

Гребенки. Возьмите небольшой кусочек папиросной бумаги и длинной стороной положите ее вдоль гребенки, плотно прижимая к губам так, будто собираетесь засвистеть. Если при этом запоете мелодию, не произнося слов, бумажка будет дребезжать, придавая голосу оттенок, отдаленно напоминающий звук скрипки (рис. 1).

Для *цуг-свирели* вам потребуется небольшая металлическая трубочка с клювообразным мундштуком, подобным тому, какие бывают на детских игрушках-флейтах. Кроме того, соберите механизм из резиновой пробки, металлического штырька и второй небольшой пробочки, свободно передвигающейся по всей длине трубки под воздействием рук исполнителя. Перемещая внутри трубки штырек с пробочкой, называемой цуг или кулиса, вы измените высоту тона, на чем и основана игра на этом инструменте (рис. 2).

Треугольник. Железный прут с мизинец толщиной согните в треугольник и подвесьте за отогнутые ушки на бечевке. При ударе деревянной и железной палочкой он издает громкий, звенящий звук (рис. 3).

Ксилофон, металлофон. Этот инструмент вы можете составить из палочек разной длины и ширины, например из сухой паркетной древесины, металлических пластин и трубочек. Под рукой имейте также гвозди нужного размера. Для получения желаемой высоты пластинку подпилите: чем меньше масса пластинки, тем выше звук. Положенные в ряд по высоте тона или подвешенные на раме, они звучат вполне удовлетворительно. Играйте на инструменте деревянным или металлическим молоточком. Для лучшей звучности пластинки и палочки положите на два узких резиновых шнура (рис. 4).

Можете изготовить *петрофон-ксилофон* из гальки, камней. При ударе железной палочкой этот «каменный инструмент» звучит довольно громко и чисто.

Инструмент из банок различного размера звучит приятно и звонко. Для настройки подливайте воду до тех пор, пока тон, издаваемый банкой,

рочки и сверху надрезан язычок — «пищик». Настройка — диатонический звукоряд в объеме кварты, но что только пастух не делал с этими звуками! Он ими «играл» в буквальном смысле слова то так, то эдак, и звуки у него плясали и подпрыгивали. Трудно поверить, что такие узоры создаются с помощью всего 3—4 звуков. Ритмический рисунок каждый раз новый, и, кажется, запас их неисчерпаем.

Невозможно иметь хоть сколько-нибудь отчетливое представление о *фольклоре*, не познакомившись с народными инструментами. В них, как и в *песнях*, проявляется музыкальность народа, его самобытность. Песенное и инструментальное искусство, как и сами инструменты, совершенствовалось веками народными музыкантами — русскими рожечниками, украинскими кобзарями, молдавскими лэутарами, азербайджанскими ашугами, казахскими акынами (см. *Народные музыканты*).

Еще и еще раз поражаешься разнообразию конструктивных решений инструментов: от простейших звукоподражательных до сложных, требующих тонкой и точной обработки. Но при этом можно различить общие закономерности, объединяющие инструменты разных времен и народов. Если взять за основу источник звука, то они делятся на несколько групп, каждая из которых, в свою очередь, — на подгруппы, по способу звукоизвлечения.

I группа. Духовые инструменты. Источник звука у них — столб воздуха, заключенный внутри полой трубки.

Подгруппы. 1. Флейтовые инструменты со звукоизвлечением по типу поперечных и продольных флейт. Это всевозможные свистульки, свирели, украинская сопилка, молдавский флуер, татарский курай, туркменский каргытюйдюк.

2. Язычковые — инструменты, устройство которых сходно с *гобоем* или *кларнетом*. Сюда входит жалейка у русских и белорусов; волынка, зурна (она есть у всех кавказских народов), армянский дудук и др.

3. Мундштучные—инструменты, звук которых образуется от вибрации губ исполнителя, сложенных особым образом. В эту подгруппу входят русский рог и пастуший рожок, украинские трембиты, эстонский сарв и латышский рагс, узбекский карнай.

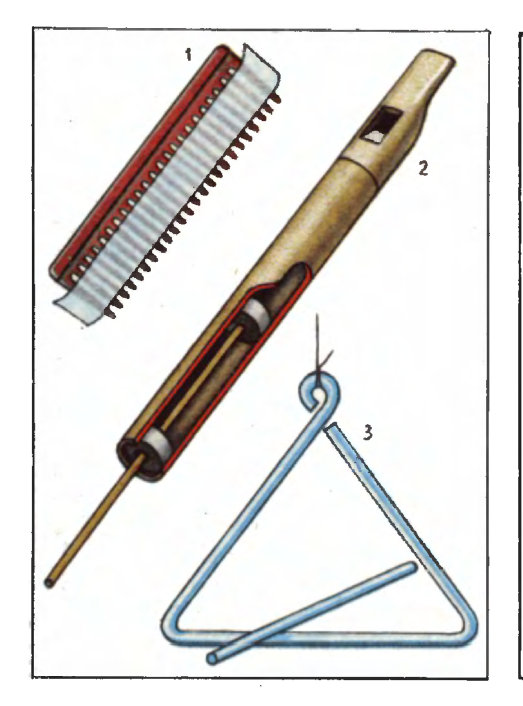
II группа. Струнные инструменты. Источник звука — натянутая струна.

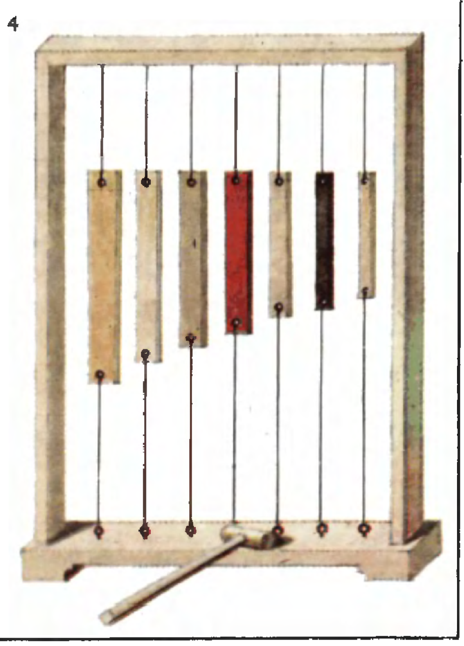
Подгруппы. 1. Смычковые — древнерусский гудок, скрипка, широко распространенная в народном искусстве в некоторых областях России, на Украине, в Белоруссии, Молдавии, азербайджанская и грузинская кеманча́, эстонский хийуканнель, узбекский гиджак и др.

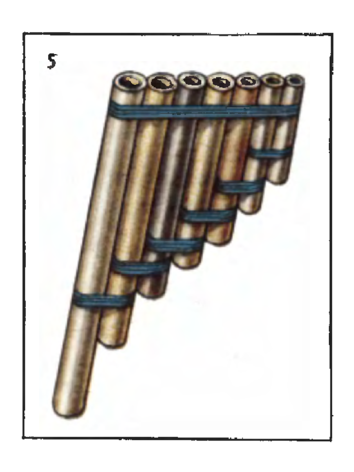
не будет точным по отношению к общему звучанию инструмента.

Барабан можете сделать из деревянной, глиняной или железной посуды, натянув на нее кожу, полиэтиленовую пленку, пергаментную бумагу, а колотушку — из деревянной палочки с мягким матерчатым наконечником.

Свирель Пана. В народной музыке нередко используют инструмент, составленный из нескольких небольших трубочек разной длины, одно отверстие каждой трубки закрыто пробкой, а другое — открыто. В эти трубочки дуют сбоку, так же как свистят в ключ. Трубочки, настроенные по тонам гаммы, позволяют исполнять одноголосные мелодии. Изготовить инструмент вы можете из стволов камыша, тростника, бамбука, из древесины, кости, дюралюминиевых трубочек и других материалов (рис. 5).







Самодельные музыкальные инструменты: гребенки; цуг-свирель; треугольник; металлофон; свирель Пана.



Исполнители на народных инструментах: рожке, жалейке, брелке и кувичках.

2. Щипковые — разнообразные инструменты типа гуслей (см. *Гусли*). Эстонский каннель, латышский кокле, литовский канклес, марийский кюсле, чувашский кёсле, удмуртский крезь. К щипковым инструментам относятся и такие, как *балалайка,* русская *до́мра и казахская домбра́,* туркменский дутар, таджикский рубоб.

III группа. Мембранные инструменты. Источник звука — натянутая мембрана. Это всевозможные барабаны и барабанчики, бубны, литавры (накры).

IV группа. Самозвучащие инструменты. Источник звука — сам материал, из которого сделан инструмент. К ним относятся деревянные ложки, трещотки, бубенцы, колокольчики, варга́ны.

На изготовление инструментов мог идти практически любой природный материал: дерево, кость, рога животного, глина, кожа, металл. Дерево — самый естественный материал для людей, чья жизнь связана с лесом: земледель-

БЕРЕГИТЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ



Известно, что каждый музыкальный инструмент нуждается в особом и бережном отношении к себе. Ина́че он может быстро выйти из строя.

Если у вас дома есть фортепьяно, то его нельзя ставить у окна или батареи центрального отопления, так как от яркого солнечного света и тепла рассыхаются деревянные части инструмента и он хуже звучит. Клавиши современных пианино и роялей делаются из пластмассы. Довольно скоро на полированной поверхности клавиш могут образоваться сероватые пятна и полосы, которые практически невыводимы. Клавиатуру фортепьяно протирайте мягкой чистой тряпочкой, иногда чуть-чуть влажной. Время от времени внутренние полости инструмента чистят пылесосом. Для лучшей сохранности войлока на молоточках и демпферах (глушителях звука) можно подвесить внутри инструмента небольшой мешочек с нафталином или аналогичным препаратом против моли.

Необходимо один раз в год вызывать настройщика. В больших городах специализированные мастерские заключают договоры на ремонт инструментов на дому.

Смычковые инструменты (скрипки, виолончели, альты, контрабасы и т. д.) регулярно протирайте сухой батистовой тканью. Особенно тщательно следите за тем, чтобы на инструменте не оставались следы канифоли, которые могут ухудшить и внешний вид, и звучание.

У струнно-щипковых инструментов (гитары, мандолины, балалайки и т. д.) особенно берегите струны и обращайте внимание на состояние медиатора (плектра) — гибкой пластинки, с помощью которой приводятся в колебание струны инструмента. Не пользуйтесь различными самоделками. Опыт показывает, что медиатор меняют один раз в 2—3 месяца. В этом случае он сохраняет необходимую гибкость и пластичность.

Кое-кто из вас, ребята, наклеивает на гитару различные переводные картинки, рисунки, делает росписи. Это придает инструменту неряшливый вид и заметно влияет на его акустические свойства, растворяя и изменяя состав специального лака, которым покрыты инструменты.



Исполнитель на колесной лире.



Справа: исполнитель на волынке.

цев, охотников, пастухов. Липа, клен, ель, ива, бузина, береза, черемуха, орех, ольха, платан, груша... Все они «звучат» по-разному и поэтому применяются каждый раз индивидуально, в соответствии с назначением инструмента. Например, барабанка — самозвучащий инструмент пастухов Костромской и Вологодской областей России — делалась из еловой доски. Ей придавали трапециевидную форму, пастух вешал ее себе на грудь. Играли на барабанке деревянными палочками, звук получался звонкий, далеко разносился и мог иметь разную окраску, в зависимости от техники игры и мастерства исполнителя. Или владимирский пастуший рожок — духовой мундштучный инструмент. Его делали из березы, липы, но предпочтение отдавали можжевельнику: звук тогда получался густым, чистым. Из дерева изготовляют самые разные инструменты: и духовые, и струнные, и ударные.

Стебли тростника, камыша, полые внутри, применялись для изготовления многостволь-

Деревянные духовые инструменты (флейта, кларнет, гобой, саксофон) весьма чувствительны к влиянию температуры: принесенный с мороза в тепло инструмент звучит ниже и глуше обычного. Поэтому пусть он прогреется до комнатной температуры, и лишь тогда можно на нем играть. Особо тонкая часть деревянных духовых — трость, или мундштук, изготовляемая из камыша. Она гигроскопична, хрупка. Следите за чистотой трости, а если на ней возникнут трещины, сколы, надломы, ее следует заменить.

Особого внимания требует двойная трость, применяемая в гобоях и фаготах. Ее регулярно промывайте струей воды и не позволяйте пользоваться ею другим музыкантам. Трости протирайте чистой батистовой тряпочкой и храните их в небольших футлярах, которые регулярно дезинфицируются.

Группа медных духовых инструментов (труба, валторна, туба и т. д.) очень чувствительна к состоянию вентильного механизма. Он должен быть идеально чист и смазан тонким слоем специального вазелина (продается в магазинах музыкальных инструментов). Вентильный механизм чистите растворителем для масляных красок, уайт-спиритом. Очень красивы медные духовые инструменты, начищенные до блеска и отполированные фланелью и бархоткой.

У клавишных духовых инструментов (баян, аккордеон) наиболее «капризная» часть — меха. От неосторожного обращения они перетираются и начинают пропускать воздух. Поэтому при игре сидя на колени укладывайте плотную ткань, следите за тем, чтобы меха не царапались металлическими пуговками, значками, пряжками и т. д. Голоса баяна и аккордеона чувствительны к влаге. Поэтому не играйте на инструменте в условиях повышенной влажности (на берегу моря, реки). Декоративная пластмасса, которой покрываются инструменты, от яркого света и тепла может покоробиться. Нельзя играть на солнце, хранить инструмент вблизи батарей центрального отопления.

Музыкальные инструменты лучше всего храните и переносите в твердых футлярах.

Музыкальные инструменты народов СССР: 1 — гудок русский; 2 — гусли русские; 3 — диплипито грузинские; 4 — гиджак среднеазиатский; 5 — зурна армянская; 6 — цимбалы белорусские; 7 — рагас литовский; 8 — рубоб таджикский; 9 — карнай среднеазиатский; 10 — дойра узбекская; 11 — пыйспилль эстонский; 12— кобыз казахский; 13 — коб-



за молдавская; 14 — тар закавказский; 15 — денцивки украинские.



ных флейт типа «флейты Пана». В южных областях России их называют кувиклами или кувичками, кугиклами. Обычно берут в руку 2—3 ствола разной длины, снизу отверстия в них закрыты, а звук извлекают таким образом, что дуют поверх верхнего отверстия. Играют на кувиклах женщины, преимущественно ансамблями по нескольку человек. Инструмент такого типа есть у молдаван — най, он делается из бамбука, стволов в нем побольше; у литовцев — скудучяй; у украинцев — свыриль.

Инструментами в умелых руках могли стать древесный лист (сирени, липы, черемухи), простая травинка, бобовый стручок. Например, у эстонцев существует большое количество таких простейших инструментов звукоподражательного характера. Они часто и называются по имени того животного или птицы, голос которого имитируют. Это ру́ккирээк (коростель) — инструмент, сделанный из стебелька ржи. Звуки, извлекаемые из него, похожи на крик коростеля. Или ку́ккепилль (петушок) — небольшой деревянный брусок с канавкой, куда вкладывается травинка или тонкая берестяная пластинка. Если ее зажать на концах, то она превращается в эластичный язычок, который при вдувании воздуха издает звук, похожий на крик петуха.

Есть инструменты манки́, подражающие крику дикой утки, селезня, рябчика. Они использовались охотниками, но со временем, уходя из народного быта, сохранились как забава для детей.

В древности для создания музыкальных инструментов часто применялись кости животных и птиц. Так, в Рязанской области археологи нашли флейту из птичьей кости, сделанную 4 тысячи лет назад. Есть еще более древняя флейта — из сустава северного оленя, ей 20 тысяч лет.

Казалось бы, какое отношение к музыке имеет глина? Тем не менее у каждого народа существуют окари́ны — глиняные свистульки в форме птиц, животных, рыб, наездников. У них 2—4 игровых отверстия и узкий диапазон, не выше кварты. Сейчас они тоже стали детскими игрушками, но когда-то имели ритуальное значение. Так, еще в середине XIX в. в Вятской губернии существовал праздник поминовения предков. В этот день совершалась тризна по умершим, затем начиналось стихийное гулянье, где обязательным правилом было свистеть в свистульки. Этот обряд именовался «свистопляской». На Украине окарины известны под названием свистуны, в Литве — молину́касы, в Грузии — буль-буль.

Рог животного (тура, быка) был прекрасным инструментом для пастухов, охотников и воинов. Игровые отверстия на роге отсутствовали, поэтому на нем можно было играть только сигналы (призывы, переклички) и мелодии, основанные на натуральном звукоряде. Позднее, когда рог стали делать из металла, ему придавали традиционную изогнутую форму. От рога ведет свое происхождение *валторна*.

Металл входит в инструмент чаще всего как составная часть (струны гуслей, скрипок, саза, дутара и т. п.), но иногда выступает заменителем дерева (в духовых инструментах). Если дерево «поет», то металл «звенит»: в колоколах и колокольчиках, бубенцах.

Всем известен такой инструмент, как волынка. Старинные ее названия — ду́да, коза, кози́ца. Она представляет собой воздушный резервуар — мех (из шкуры теленка или козла), в который вставлены 2—3 игровые трубки и одна для нагнетания воздуха. Игровые трубки делятся на мелодическую с отверстиями и 1—2 аккомпанирующие (бурдонные). При игре на волынке мелодию, выдуваемую на трубке, сопровождает бурдон — постоянно звучащий тон (органный пункт). На территории нашей страны волынка встречается до сих пор в Закарпатье, в Прибалтике, на Кавказе.

Великое множество инструментов живет среди нас. Многие из них звучат со сцены, для них композиторы пишут сочинения. В музыкальных школах, училищах, консерваториях будущие исполнители обучаются игре на народных инструментах.

В этой статье рассказано далеко не обо всех народных инструментах нашей многонациональной Родины. О некоторых из них вы прочтете в соответствующих статьях словаря. Об инструментах народов мира вы можете узнать из таких статей, как *Африки музыка, Востока музыка, Латиноамериканская музыка.*

ИНТЕРВАЛ

Пропоем начало припева известной песни:



Пусть всегда будет солнце...

На каждом слове, кроме первого, заметно меняется высота *звука*. В слове «всегда» мелодия резко поднимается, в слове «будет» она продолжает движение вверх, но гораздо более плавно и столь же плавно опускается в слове «солнце». «Резко» и «плавно» — в чем разница? В расстоянии от первого звука до второго — то большем, то меньшем. Это расстояние по высоте между звуками и называется интервалом. Интервалом называют также и

само сочетание двух звуков определенной высоты, появляющихся последовательно или одновременно. Последовательное двузвучие — интервал мелодический, он может быть восходящим и нисходящим; одновременное — гармонический. В обоих случаях нижний звук зовется основанием, а верхний — вершиной.

Интервал измеряется числом ступеней *лада,* которые он охватывает, они обозначаются порядковыми числительными: оба звука на одной ступени — прима (1); звуки на смежных ступенях — секунда (2); звуки охватывают три ступени — терция (3). Далее идут кварта (4), квинта (5), секста (6), септима (7) и октава (8). Это простые интервалы. Те же интервалы с прибавлением октавы образуют составные интервалы: звуки охватывают девять ступеней, секунда+октава — нона (9); десять ступеней, терция+октава — децима (10). Еще более широкие интервалы — ундецима (11), дуодецима (12), терцдецима (13), квартдецима (14) и квинтдецима — две октавы (15).

Интервалы имеют разновидности. 2, 3, 6, 7, 9, 10, 13 и 14 могут быть малыми и большими. Например, секунда в полутон — малая (м. 2), а в целый тон — большая (б. 2). 1, 8, 15, а также 4, 5, 11, 12 называются чистыми. Если же кварту, квинту и их составные интервалы понизить или повысить на полутон, то они станут уменьшенными или увеличенными (ум. 4, 5, 11, 12 и ув. 4, 5, 11, 12).

Музыка, которую мы слышим, — это поток мелодических и гармонических интервалов, соединяющихся друг с другом последовательно и одновременно. Интервалы — это те живые клетки, из которых построена музыкальная ткань любого произведения, и чем полнее мы будем их воспринимать, тем глубже раскроет музыка нам свои тайны.



Титульный лист «Интернационала». 1895.



«ИНТЕРНАЦИОНАЛ»

«Интернационал» — международный пролетарский гимн, партийный гимн КПСС и других коммунистических и рабочих партий. Удивительна история этой песни. Более 100 лет живет она, борется вместе со всем прогрессивным человечеством за свободу, за счастье.

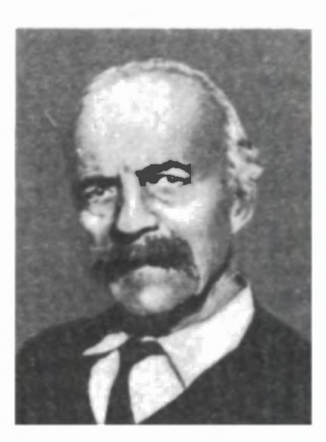
Авторы «Интернационала» — поэт и композитор — простые рабочие люди. Автор текста — Эжен Потье — родился в 1816 г. в семье бедного рабочего-ремесленника. Эжен с детства познал тяжелый труд, помогая отцу. Очень рано он стал писать стихи, много читал. Все свои помыслы юноша направляет на освобождение трудового народа от эксплуататоров. «А трутней класс мы уничтожим», — пишет он.

Потье жил в годы нарастания мощного рабочего движения во Франции. Три революции произошли за это время. Когда свершилась революция 1830 г., Эжену было 14 лет, но уже тогда он провозгласил в стихах свое жизненное кредо: свободу простому народу, смерть тирании!

В дни июньской революции 1848 г. Потье бесстрашно сражается на баррикадах. Его стихи знает вся Франция. Они призывают к борьбе за свободу, за равенство, за революцию.

1871 год. Парижская коммуна. Власть взял в руки пролетариат, коммунары стали хозяевами Парижа. Эжен Потье — член правительства. Революцию задушили через 72 дня. Потье вместе с другими, оставшимися в живых, скрывался, затем бежал в Англию, Америку. Он вернулся на родину лишь в 1880 г. Умер Потье в 1887 г. За гробом рабочего поэта шла гигантская процессия с красными знаменами революции, на катафалке лежал красный шарф коммунара с золотыми кистями. Потье похоронили у исторической стены на клад-


Э. Потье.


П. Дегейтер.

бище Пер-Лашез — там в 1871 г. расстреляли его друзей и соратников.

Свою главную, бессмертную песню Эжен Потье написал в июне 1871 г., после разгрома Парижской коммуны. Созданная в трагические дни, она оптимистична, полна веры в победу рабочего класса. Стихи Потье были опубликованы в различных сборниках. В одном из них в 1887 г. был напечатан «Интернационал». Этот сборник прочел Пьер Дегейтер, особенно понравился ему «Интернационал».

Пьер Дегейтер родился в 1848 г. в Бельгии в семье рабочего, переселившегося во Францию. Еще с детства он был вынужден работать на предприятиях Лилля. Мальчик любил петь, обладал неплохим слухом, постоянно распевал песенки, некоторые из них сочинял сам. Поступив на курсы при консерватории, он одновременно работает токарем по дереву, руководит хором певческого общества «Рабочая лира», организованного лилльским отделением Рабочей партии. Именно этому хору суждено было войти в историю первым исполнением «Интернационала». Три дня и три бессонных ночи понадобилось Дегейтеру, чтобы написать музыку к взволновавшим его стихам Потье. 23 июня 1888 г. хор впервые исполнил «Интернационал» на концерте, посвященном местному празднику продавцов газет. С молниеносной быстротой песня распространяется по Франции, а затем и по всему миру. «Интернационал» был переведен почти на все языки мира, он перешагнул за пределы Франции и стал гимном мирового пролетариата.

В 1902 г. революционер, один из зачинателей русской пролетарской поэзии — А. Я. Коц перевел «Интернационал» на русский язык. С тех пор он постоянно звучал в России на рабочих сходках, демонстрациях.

В. И. Ленин знал «Интернационал» еще раньше. В нотном архиве семьи Ульяновых сохранился экземпляр его нот, переписанный одной из сестер Ленина. Текст французский. В семье любили, играли и пели «Интернационал» (см. *Ленин и музыка*). В. И. Ленин и его соратники сыграли решающую роль в распространении «Интернационала» в России начиная с 1905—1907 гг. Текст его печатался в нелегальных большевистских газетах и журналах, сборниках революционных песен, цитировался в многочисленных листовках и прокламациях. В статье «Евгений Потье», написанной к 25-летию со дня смерти поэта-революционера, В. И. Ленин так охарактеризовал всемирно-историческое значение «Интернационала»:

«...Эта песня переведена на все европейские и не только европейские языки. В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины, — писал В. И. Ленин, — он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву «Интернационала».


«Интернационал». Правая часть триптиха Г. М. Коржева «Коммунисты». 1957—1960.

Рабочие всех стран подхватили песню своего передового борца, пролетария — поэта, и сделали из этой песни всемирную пролетарскую песнь» (Полн. собр. соч., т. 22, с. 273).

После победы Великой Октябрьской социалистической революции «Интернационал» стал Государственным гимном молодой Советской Республики. Слова «Это будет последний и решительный бой» были заменены словами: «Это есть наш последний и решительный бой».

Восемьдесят лет было Дегейтеру, когда в 1928 г. он приехал в Москву. Стоя на трибуне Мавзолея В. И. Ленина, он слушал, как проходившие через Красную площадь демонстранты пели его песню. «Слезы текли по лицу старого революционера, заслужившего величайшую награду из почестей, воздаваемых ему целым народом — хозяином своей судьбы», — вспоминает Морис Торез. «Это апофеоз всей моей жизни. Теперь моя песня в надежных руках!» — сказал Дегейтер.



С 1944 г., с утверждением нового *Государственного гимна СССР*, «Интернационал» остается гимном нашей Коммунистической партии. И все торжественные собрания, конференции, съезды КПСС заканчиваются исполнением гимна коммунистов.

И сегодня во всем мире звучит эта великая песня, сплачивая народы в их борьбе за социальную справедливость, независимость и мир на Земле.

Интернационал

Вставай, проклятьем заклейменный,
Весь мир голодных и рабов!
Кипит наш разум возмущенный
И в смертный бой вести готов.
Весь мир насилья мы разрушим
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим,
Кто был ничем, тот станет всем.
    Это есть наш последний
    И решительный бой,
    С Интернационалом
    Воспрянет род людской!
Никто не даст нам избавленья —
Ни бог, ни царь и ни герой,
Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой.
Чтоб свергнуть гнет рукой умелой,
Отвоевать свое добро,
Вздувайте горн и куйте смело,
Пока железо горячо.
    Это есть наш последний
    И решительный бой,
    С Интернационалом
    Воспрянет род людской!
Лишь мы, работники всемирной
Великой армии труда,
Владеть землей имеем право,
Но паразиты — никогда.
И если гром великий грянет
Над сворой псов и палачей,
Для нас все так же солнце станет
Сиять огнем своих лучей.
    Это есть наш последний
    И решительный бой,
    С Интернационалом
    Воспрянет род людской!

ИНТОНАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ

Интонация (от латинского «интоно» — «громко произношу») — в широком смысле: воплощение художественного образа в музыкальных звуках. Ее называют душой *музыки,* основой музыкального мышления и общения.

Как она устроена? Подобно слову, интонация — единство звука и смысла. Но и звук, и смысл, и характер их связи радикально отличны в слове и интонации. Звуковой материал слова — строго ограниченный набор фонем. Можно сказать, что фонема — основная единица звукового строя языка, предельный элемент, выделяемый линейным членением речи. Музыкальная интонация опирается на звук во всей полноте его свойств. Вместо нескольких десятков фонем здесь бесконечные тембровые оттенки, способы *артикуляции*, различие темпа, ритмических рисунков, уровней громкости, меняемых во времени. Слово называет явление, интонация же заставляет ощутить и пережить его.

Музыкальная интонация черпает свою выра-

зительность из многих источников. Один из самых богатых — речевая интонация. Представим беседу на незнакомом языке. Что можно узнать из нее? Оказывается, очень многое. Можно узнать о том, кто говорит: ребенок, взрослый, девушка, старик, как они друг к другу относятся. Можно узнать о характере и темпераменте участников разговора, об их физическом и эмоциональном состоянии — усталости или возбуждении, гневе или печали. О тоне говорящего: просит ли он, или же рассказывает о сокровенном. Почувствуем мы и атмосферу беседы, ее эмоциональный настрой.

Все эти разнообразные связи с речевым опытом использовали музыканты, иногда непроизвольно, но часто и вполне сознательно. Еще в 1581 г. лютнист Винченцо Галилей, отец знаменитого астронома Галилео Галилея, настойчиво советовал композиторам прислушиваться к тому, как речевая интонация отражает характеры и чувства людей, социально-психологические отношения, а затем претворять услышанное в музыке. Совет не пропал даром: «Флорентийской камерате» — кружку музыкантов и поэтов, участником которого был Галилей, — человечество обязано рождением жанра *оперы* с ее новым, более жизненным типом интонирования. Впоследствии тем же путем вслушивания в музыку речи осознанно шли многие композиторы, среди них — А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский.

Музыкальная интонация опирается на специфические средства гармонии, лада, метра, которые музыкально ее организуют. Другая опора музыкальной интонации — жесты, движения, «немые интонации тела», как их назвал выдающийся советский музыковед Б. В. Асафьев. Способность музыки точно воспроизводить самые разные движения — бурные, мощные, грандиозные, угловатые, раскованные — поразительна. Вот несколько примеров: вкрадчивые движения кошки, неуклюже переваливающаяся походка утки — в симфонической сказке С. С. Прокофьева «Петя и волк», неслышно плывущий шаг патера Лоренцо, спотыкающиеся движения смертельно раненного Меркуцио — в его же балете «Ромео и Джульетта».

Музыкальное искусство опирается и на свой собственный многовековой опыт интонационного выражения. Простейшие интонации типизировались в обобщенные интонации музыкальных жанров и стилей. Например, интонация скорби — в арии «ламенто», арии плача, характерной для ранней оперы эпохи *барокко*. Иная интонация — в музыкальной элегии сентиментализма: печаль ее легка и просветленна. Безошибочно различаются на слух интонации тревожно-напряженной *баллады* и безмятежной *пасторали*, эпической былины и лирически восторженной *поэмы*, торжественного *гимна*, возвышенного хорала и удалого гопака.

У каждого композитора свой интонационный почерк. Один — у И. С. Баха, другой — у В. А. Моцарта, третий — у Прокофьева. И исторический стиль тоже обладает интонационной неповторимостью. Наполненная разочарованием, томящаяся по недостижимому идеалу интонация романтической музыки непохожа, например, на живую, общительную, склонную к игре и неожиданностям интонационную манеру музыки середины XVIII в.

От первых звуков колыбельной интонация ведет человека ко все более глубокому пониманию жизни, воплощенной в музыке.

Слово «интонация» иногда понимается в более узком значении. Говорят, например, о чистой или фальшивой интонации. Здесь имеются в виду тончайшие оттенки высоты, градации, возникающие в процессе исполнения.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Композитор сочинил *сонату, симфонию* или *романс* и записал свое сочинение на нотной бумаге. Музыкальное произведение создано, но жизнь его еще только начинается. Конечно, можно прочесть написанное в нотах глаза-

Л. В. Собинов в роли Ленского в опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского.



ми, «про себя». Музыканты это умеют: они читают ноты, как мы — книгу, и слышат музыку внутренним слухом, в своем сознании. Однако полноценная жизнь музыкального произведения начинается лишь тогда, когда садится к роялю пианист, поднимает свою палочку дирижер, когда флейтист или трубач подносят к губам свои инструменты и затихают слушатели, сидящие в концертном зале, оперном театре или дома — у радиоприемника или телевизора, одним словом, когда произведение попадает в руки музыканта-исполнителя и начинает звучать.

Так было, впрочем, не всегда. Когда-то деления на композиторов и исполнителей не было, музыку исполнял тот, кто ее сочинил. Такое положение сохраняется в народном искусстве. Вот летним вечером на околице села собирается молодежь. Кто-то заводит частушку, кто-то другой тут же придумывает в ответ свою. Он только что был слушателем, а теперь выступает как сочинитель и исполнитель одновременно.

Шло время. Искусство музыки развивалось, ее научились записывать, появились люди, сделавшие занятие ею своей профессией. Все

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН (1873—1938)



Федор Иванович Шаляпин открыл новую эпоху в музыкальном театре. Обладатель могучего, гибкого, богатого оттенками баса большого диапазона, он одним из первых перенес на оперную сцену принципы реализма и стал не просто петь, но и играть в опере, как драматический актер, полностью перевоплощаясь в своих героев, тончайшими интонациями, жестом, пластикой передавая мир их душевных переживаний. Он создал целую галерею ярких, психологически жизненных образов, особенно в русских операх, многие из которых благодаря ему были возрождены на подмостках всего мира (среди его лучших ролей — Иван Сусанин, Фарлаф, Мельник, Борис Годунов, Варлаам, Досифей, Иван Грозный, Кончак, Галицкий, Демон, Алеко и др.). И в театре, и в камерном репертуаре, где центральное место также занимала русская, в том числе народная, музыка, глубоко демократическое, правдивое искусство певца потрясало самую широкую аудиторию.

Шаляпин родился в Казани в семье писца, выходца из крестьян. С детства любил русские народные песни, с 9 лет пел в церковном хоре, много читал, пытался даже научиться играть на скрипке, но должен был работать учеником сапожника, токаря, столяра, переплетчика, переписчика. Неуемная тяга к театру, где он начал участвовать в представлениях в качестве статиста, привела к конфликту с отцом. Юноша кочует по городам Поволжья, Кавказа, Средней Азии — то в составе различных актерских групп, то работая грузчиком, крючником на пристани, часто голодая, ночуя на скамейках. 18 декабря 1890 г. в Уфе он впервые спел сольную партию, в 1892—1893 гг. занимался у известного певца Д. А. Усатова в Тифлисе и с успехом выступал в местной опере. В 1894 г. — выступления в спектаклях в петербургском саду «Аркадия», а затем — в Мариинском (ныне Кировском) театре. Шаляпин постоянно учился сценическому мастерству у артистов драмы. В 1896 г. он был приглашен в Московскую частную русскую оперу С. И. Мамонтова, где расцвел и полностью раскрылся его талант. За годы работы в театре Шаляпин исполнил все основные партии своего репертуара.

Особое значение для него имели занятия и творческая дружба с С. В. Рахманиновым. Его друзьями становятся В. В. Стасов, художники К. А. Коровин, В. А. Серов, М. А. Врубель, позднее — Максим Горький. С 1899 г. Шаляпин — ведущий солист Большого и одновременно Мариинского театра, с 1901 г. с триумфом гастролирует за рубежом.

Во время революции 1905—1907 гг. Шаляпин передает восставшим крупные денежные суммы, поет в концертах для рабочих «Марсельезу», «Дубинушку». После Великой Октябрьской революции активно участвует в художественной и общественной жизни страны, входит в состав директории Большого и Мариинского театров, много выступает. Но трудности, переживаемые страной, испугали его. С 1922 г. певец живет за границей, хотя постоянно тоскует по России. Осенью 1984 г. прах Шаляпина был перевезен на Родину и захоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

Один из величайших представителей русской вокальной школы, глубоко национальный художник, Шаляпин поднял на небывалую высоту русское реалистическое искусство.

более сложными становились музыкальные формы, все более разнообразными — средства выразительности, полнее — запись музыки в нотном тексте (см. *Нотная запись*). В конце XVIII в. в музыкальной культуре Европы произошло окончательное «разделение труда» между композиторами и теми, кто отныне только исполнял написанное другим. Правда, на протяжении XIX в. было еще много музыкантов, выступавших с исполнением и собственной музыки. Замечательными композиторами и выдающимися виртуозами были Ф. Лист, Ф. Шопен, Н. Паганини, А. Г. Рубинштейн, а позже, уже в нашем столетии, — С. В. Рахманинов.

И все же музыкальное исполнительство давно уже стало особой областью музыкального искусства, выдвинувшей немало превосходных музыкантов — пианистов, дирижеров, органистов, певцов, скрипачей и представителей многих других музыкальных специальностей.

Работу музыканта-исполнителя называют творческой. То, что создается им, называется интерпретацией музыкального произведения. Исполнитель интерпретирует, т. е. посвоему истолковывает, музыку, предлагает свое понимание произведения. Он не просто воспроизводит то, что написано в нотах. Ведь нотный текст не содержит таких уж точных, однозначных указаний. Вот, например, в нотах стоит «форте» — «громко». Но у громкой звучности есть свои оттенки, своя мера. Можно сыграть или спеть очень громко или чуть тише, а еще можно сыграть или спеть громко,

ДАВИД ФЕДОРОВИЧ ОЙСТРАХ (1908—1974)



Давид Федорович Ойстрах — выдающийся советский скрипач. Он родился в Одессе в семье служащего. Его мать пела в хоре оперного театра. В раннем детстве мальчик пытался «дирижировать» прослушанными операми. С пятилетнего возраста вплоть до окончания Одесского музыкально-драматического института в 1926 г. Ойстрах занимался у знаменитого педагога П. С Столярского; в 16 лет дал первый сольный концерт, затем выступал на Украине, а в 1928 г. переехал в Москву. Начало его широкой известности положила победа на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Ленинграде (1935). «С необычайной легкостью, виртуозно играл он труднейшие произведения, — вспоминал Д. Д. Шостакович, член жюри, — и каждый, кто находился в зале, понимал, что присутствует при рождении большого мастера». Вскоре премии на конкурсах имени Г. Венявского в Варшаве (1935) и имени Э. Изаи в Брюсселе (1937) открыли Ойстраху путь к европейскому признанию. Во время войны он активно концертировал на фронте и в тылу, играл в осажденном Ленинграде; в послевоенные годы с триумфом гастролировал по всему миру.

Артистический облик Ойстраха отличался гармоничностью и универсальностью. Он играл просто, естественно, с мастерством, раскрывая глубину и человечность исполняемой музыки. Его репертуар охватывал весь скрипичный репертуар от А. Вивальди и И. С. Баха до современных композиторов, многие из которых — С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, Н. Я. Мясковский, Н. П. Раков — посвятили артисту свои сочинения. Особенно близки ему были В. А. Моцарт, Л. Бетховен, И. Брамс. Часто Ойстрах выступал в ансамбле с пианистом Л. Н. Обориным и виолончелистом С. Н. Кнушевицким, позднее — с С. Т. Рихтером. Преподавая с 1934 г. в Московской консерватории, он воспитал многих талантливых скрипачей. В последний период жизни Ойстрах много выступал в качестве дирижера симфонического оркестра. Ойстрах был также редактором ряда скрипичных сочинений, неизменным председателем жюри конкурсов имени П. И. Чайковского в Москве.

Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии и Государственной премии СССР, обладатель почетных титулов и званий разных стран, Ойстрах оставался скромным, добрым, отзывчивым человеком. Его требовательность к себе была беспредельна: к исполнению любого произведения, даже играемого в сотый раз, он относился как к премьере и всегда находил в нем что-то новое.

Он вошел в историю как один из величайших скрипачей. Его творчество — это, говоря словами Шостаковича, «целая эпоха советского исполнительского искусства».



Исполнение М. М. Плисецкой «Умирающего лебедя» на музыку К. Сен-Санса покоряет зрителей гармоничностью и пластикой танца.

но мягко или громко и решительно, энергично и так далее, на много разных ладов. А указания *темпа*? У скорости течения музыки также есть своя мера, и пометки «быстро» или «не спеша» дают лишь самый общий ориентир. Определить меру, «оттенки» темпа опять-таки должен исполнитель (хотя для установления темпа существует специальный прибор — метроном).

Внимательно изучая нотный текст сочинения, стараясь понять, что хотел выразить в музыке автор, исполнитель решает задачи, требующие от него сотворческого отношения к сочинению. Если бы он и захотел воспроизвести музыку точно в том виде, в каком она представлялась композитору и первоначально звучала, он не смог бы этого сделать. Изменяются, совершенствуясь, музыкальные инструменты, меняются условия, в которых протекает исполнение: музыка по-разному звучит в небольшом салоне или огромном концертном зале. Не остаются неизменными и художественные вкусы, взгляды людей. Если же исполнитель возьмется за современную ему музыку, он тоже обязательно выразит в игре свое понимание ее содержания. В его интерпретации отразятся его вкусы, степень владения исполнительским мастерством, отразится его индивидуальность, и чем значительнее, крупнее личность артиста, тем интереснее, богаче, глубже и его интерпретация. Поэтому музыкальное произведение, снова и снова повторяясь, постоянно обогащается, обновляется и существует как бы во множестве исполнительских вариантов. Послушайте, как по-разному звучит одно и то же сочинение в исполнении разных артистов. Это легко заметить, сравнивая записи на грампластинках какой-нибудь музыкальной пьесы в интерпретации разных исполнителей. Да и один и тот же артист не играет одну и ту же пьесу одинаково. Его отношение к ней редко остается неизменным.

Сцена из оперы «Кармен» Ж. Бизе. Большой театр СССР. Москва. В роли Кармен — Е. В. Образцова.



В мировом исполнительском искусстве одно из ведущих мест принадлежит советской школе. Всемирную известность получили такие музыканты нашей страны, как пианисты Э. Г. Гилельс и С. Т. Рихтер, скрипачи Д. Ф. Ойстрах и Л. Б. Коган, певцы Е. Е. Нестеренко и И. К. Архипова и многие другие. Молодые советские музыканты не раз одерживали и продолжают одерживать убедительные победы на Международных конкурсах. Правдивость, выразительность и глубина интерпретаций, высокий уровень технического мастерства, доступность широкому кругу слушателей отличают искусство советских исполнителей.

К

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Камерно-инструментальная музыка предназначена для небольшого состава исполнителей. Для нее характерно внимание к внутреннему миру человека как личности, в противовес обобщающему выражению чаяний многих людей в симфоническом жанре. Монументальность *симфонии,* подчеркнуто эффектная виртуозность инструментального *концерта* в принципе нетипичны для камерной музыки. Скорее наоборот, ее отличает экономия выразительных средств при большой самостоятельности отдельных партий и творческой активности каждого участника ансамбля. Первоначально камерная музыка предназначалась для узкого круга слушателей и исполнялась нередко в домашней обстановке, позднее — в небольших специальных концертных залах.

Современные жанры камерно-инструментальной музыки окончательно сформировались в творчестве венских классиков — Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Это *соната, трио, квартет,* квинтет; ансамбли, в которых большое место отводится струнным инструментам.

Камерно-инструментальная музыка вбирала в себя стилистические черты других разновидностей музыкального творчества. Уже Бетховен во многом симфонизировал свои квартеты, сделал их более масштабными как в области формы, так и содержания. А его знаменитая «Крейцерова соната» для скрипки и фортепьяно — произведение подлинно симфоническое по своему эмоциональному накалу, монументальности музыкальных образов. В произведениях композиторов-романтиков Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, И. Брамса необычайно сильно проявилось (особенно в жанре миниатюры) лирическое начало («Песни без слов» Мендельсона).

В творчестве русских композиторов жанры камерно-инструментальной музыки трактовались очень своеобразно и глубоко национально. Элементы русской народной подголосочной *полифонии* органично и естественно претворились в квартетах А. П. Бородина и А. К. Глазунова, в трио и квартетах П. И. Чайковского, а элегическая интонация русского романса — в скрипичных миниатюрах Чайковского.

Современная камерно-инструментальная музыка по своей идейной и художественной значимости стала вполне соизмеримой симфонической музыке; симфония же нередко оказывается близкой к камерным жанрам, как, например, 14-я и 15-я симфонии Д. Д. Шостаковича. К классике XX в. принадлежат камерные сочинения советских композиторов — Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, а также камерные ансамбли П. Хиндемита, квартеты и сонаты Б. Бартока.

КВАРТЕТ

В музыке квартетом называют ансамбль из четырех музыкантов или певцов. Наибольшее распространение среди них получил струнный квартет, состоящий из двух скрипок, альта



Татарская АССР. В концертном зале Казанской консерватории.

и виолончели. Возник он еще в XVIII в., когда музыканты-любители, собираясь вместе по вечерам, проводили свой досуг в игре на струнных инструментах. Со временем в квартеты стали объединяться и выдающиеся музыканты. Такие ансамбли выступали при дворах князей, в дворянских гостиных, а с XIX в. — в концертных филармонических залах. Сейчас струнный квартет — один из самых распространенных видов камерного ансамбля. Однако существует еще целый ряд разновидностей квартетов. По составу инструментов квартеты бывают однородные (смычковые, деревянные духовые) и смешанные (например, смычковые с гобоем или фортепьяно). Квартет в составе трех струнных смычковых инструментов — скрипка, альт, виолончель — и фортепьяно принято называть фортепьянным. Вокальные квартеты бывают женские, мужские, смешанные (сопрано, альт, тенор, бас и др.).

Квартетом называют не только музыкальный коллектив, но и музыкальное произведение для четырех исполнителей. Сочинения для струнного квартета стали создавать начиная с середины XVIII в., т. е. тогда, когда такие коллективы уже сложились. Квартеты великих композиторов-классиков прошлого и наших дней занимают почетное место в сокровищнице мировой камерной музыки. Среди них — произведения Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса.

Основоположники русского классического квартета — А. П. Бородин и П. И. Чайковский. Квартетам Чайковского свойственны могучий размах, страстный темперамент и в то же время задушевность (особенно их медленным частям). Так, в основу широко известной второй части Первого струнного квартета положена русская песня «Сидел Ваня на диване». Оба квартета Бородина отличаются поэтичностью, спокойным, уравновешенным лиризмом, картинностью. Русская квартетная музыка многим обязана С. И. Танееву и А. К. Глазунову. Советские композиторы внесли огромный вклад в квартетное наследие. Среди них — Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Д. Б. Кабалевский, Б. Н. Лятошинский, М. С. Вайнберг, Б. А. Чайковский, А. Г. Шнитке, В. В. Сильвестров.

КИНОМУЗЫКА

История киномузыки началась, как это ни странно, еще до изобретения звукового кино. Немые фильмы озвучивались игрой пианиста-иллюстратора. Таким иллюстратором, например, был в юные годы Дмитрий Шостакович, будущий великий композитор, а тогда студент консерватории.

Зачем понадобилась музыка в кино? Представим себя в положении первых кинозрителей. Перед их глазами оживало фотографическое изображение, двигались, спешили, разговаривали люди, но все это происходило в полнейшей, мертвой тишине. А жизнь и движение всегда связаны в нашем восприятии со звуками, и музыка была призвана «оживить» безмолвный мир киноискусства.

Новые возможности открылись с изобретением звукового кино, и не случайно им сразу же заинтересовались композиторы. Музыка издавна соединялась с другими искусствами: с поэзией в *песне* и *романсе,* с драмой в *опере,* с танцем в *балете.* Музыка в кино стала еще одной разновидностью союза, синтеза искусств (см. *Музыка среди других искусств).*

Перед композиторами открылись новые возможности, новые пути, интересные, но вовсе не легкие. Вспомните, как много разнообразнейших событий может вместить полуторачасовой фильм! И вот эта необычайная емкость «экранного времени» потребовала и от композиторов лаконизма, концентрированности музыкальной речи.

Музыка может включаться в кинофильм по-разному. Самый простой способ — это появление на экране музыканта или певца. Музыка в таких случаях звучит «в кадре», как говорят кинематографисты. Поэтому песня в кино сразу же заняла видное место. Она оказалась замечательным средством характеристики героев фильма, времени, среды, всей атмосферы действия. Это подтвердили уже первые советские звуковые фильмы, например созданные режиссером Г. В. Александровым. Музыку к ним написал И. О. Дунаевский, и его песни из фильмов «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга» сразу же завоевали всеобщую популярность. История музыки знает немало случаев, когда песня выходила за пределы фильма и получала более широкое значение. Так произошло с песней Д. Д. Шостаковича из фильма «Встречный» (режиссеры Ф. М. Эрмлер и С. И. Юткевич). Эта песня связана не столько с конкретными ситуациями фильма, сколько с его общей идеей — радостного, свободного, творческого труда. Она была воспринята слушателями как песня о новой жизни, именно в таком значении и перелетела рубежи нашей Родины. Ее пели бойцы Интернациональных бригад, сражавшиеся в Испании с франкистами, пели участники французского Сопротивления.

Очень часто музыка в кинофильме звучит за кадром, только для зрителей, а не для героев фильма, звучит как бы «от автора», передавая его отношение к происходящим событиям. Чаще всего это симфоническая музыка. Так обстоит дело в фильмах С. М. Эйзенштейна с музыкой С. С. Прокофьева («Александр Невский», «Иван Грозный») и в шекспировских фильмах Г. М. Козинцева («Гамлет», «Король Лир») с

Кадр из кинофильма «Александр Невский» (1938, режиссер С. М. Эйзенштейн).



КАК ОЗВУЧИТЬ ДИАФИЛЬМ О МУЗЫКЕ

Некоторые диафильмы о музыке и музыкантах выпускаются со звуковым сопровождением на пластинке или магнитной пленке. Однако большинство диафильмов пока что не озвучены. Предлагаем этим заняться вам, ребята, используя свою фантазию, вкус и музыкальные знания. Для этого вам нужно иметь пленку для записи фонограммы, магнитофон, электрофон (проигрыватель) с набором музыкальных записей.

Для начала внимательно прослушайте фонограмму к музыкальному диафильму, обратив внимание на время звучания музыки, в каких местах диафильма она появляется, какого характера и т. п. Теперь вы сами можете попробовать озвучить фильм, например, о советском композиторе С. С. Прокофьеве. Сначала просмотрите весь диафильм через фильмоскоп и наметьте места, которые больше всего выиграют, если их озвучить музыкой. Чтобы не испытывать затруднений при чтении с кадра диафильма текста, перепишите его на бумагу. Текст можно упростить, сделать его более доступным для будущих зрителей определенного возраста, обладающих тем или иным уровнем музыкальной подготовки.

Для того чтобы фрагменты музыки не слишком часто менялись от кадра к кадру (это создает впечатление пестроты), подберите такие серии кадров, в которых последовательно раскрывалась бы работа композитора над определенным произведением. И тогда фрагменты музыки этого произведения органично впишутся в общую ткань диафильма. В данном случае это будут кадры, посвященные музыке к кинофильму «Александр Невский», оратории «На страже мира», балету «Ромео и Джульетта». Имейте наготове фрагменты музыки именно этих произведений, которые своим звучанием будут иллюстрировать соответствующие эпизоды.

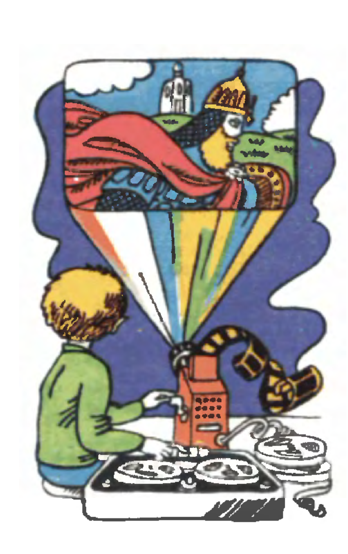
В стиле композитора подберите музыку к началу и концу диафильма. Она должна быть яркой, мажорной, жизнеутверждающей. Это создаст необходимый настрой у зрителей, будет способствовать успеху всего диафильма. В творчестве Прокофьева такие произведения — «Здравица», «Классическая симфония», соответствующие фрагменты оперы «Война и мир» и т. д.

Запись рабочей фонограммы происходит следующим образом: диктор выразительно произносит текст, внимательно следя за сменой кадров. В нужный момент включается та или иная музыка, также фиксируемая на магнитной ленте.

Необходимость в перемене кадра фиксируется на пленке определенным звуковым сигналом. Это не очень удобно, так как создает определенную помеху при восприятии музыки. Лучше для этого использовать легкий щелчок пальцами перед микрофоном.

После записи весь материал просмотрите. При необходимости неудачные фрагменты перепишите заново.

После проведенной работы озвученный диафильм можно показывать дома, среди друзей, использовать в клубе любителей музыки, музыкальном лектории, на классном вечере.



Фрагмент музыки С. С. Прокофьева к кинофильму «Александр Невский». Видно четкое ритмическое наложение музыки на соответствующие ей кадры фильма.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФРАЗЫ	A		B		A		B		C	A_1	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
МУЗЫКА	Adagio										
КОМПОЗИЦИЯ КИНОКАДРА											

музыкой Шостаковича. Но за кадром можно услышать и песню, которая становится выражением общей идеи фильма. Таковы песни М. Л. Таривердиева в телевизионном фильме «Семнадцать мгновений весны», выражающие идею мужества, стойкости, любви к Родине.

В некоторых жанрах киноискусства музыка участвует особенно активно. Это музыкальные комедии с песнями и танцами. Лучшими образцами их остаются фильмы Александрова с музыкой Дунаевского. Это мьюзиклы, в которых действие неотделимо от музыки, пения, танца. Уже первые удачи этого молодого жанра обещают многое. Широкую популярность получил фильм «Айболит-66» (режиссер Р. А. Быков, композитор Б. А. Чайковский). Веселые песенки из этого фильма легко запоминались, а некоторые фразы даже стали поговорками («Это даже хорошо, что пока нам плохо»). Большой удачей стал фильм «Мелодии Верийского квартала», отразивший артистичность и темперамент грузинского народа (режиссер Н. М. Шенгелая, композитор Г. Г. Цабадзе).

И наконец, в мультипликационных фильмах характер и ритм музыки определяют все «поведение» рисованных фигурок или кукол. Вспомним наших хороших знакомых: бременских музыкантов (композитор Г. И. Гладков), Чебурашку (композитор В. Я. Шаинский).

КЛАРНЕТ

Кларнет вместе с *флейтой, гобоем* и *фаготом* входит в группу деревянных духовых инструментов *симфонического оркестра*. Он также полноправный член духового и эстрадного оркестров, различных составов камерного ансамбля; используется и как сольный инструмент.

Звук на кларнете извлекается с помощью камышовой пластинки — трости, прикрепленной к мундштуку. Вибрируя от дыхания исполнителя, трость вызывает колебания воздушного столба, заключенного в инструменте. Кларнет состоит из следующих частей: мундштука, небольшого промежуточного бочонка, верхнего и нижнего колена, где размещены все отверстия и клапаны самого различного сложного устройства и слегка расширяющегося конусообразного раструба. Изготовляют кларнет из твердых пород выдержанного дерева (гренадилловое, пальмовое, самшит), а также из эбонита и пластмассы.

Появился кларнет около 300 лет назад, когда нюрнбергский мастер И. Деннер усовершенствовал старинную французскую свирель шалюмо. По словам Г. Берлиоза, «кларнет — скрипка среди деревянных духовых инструментов». Звук его ясный (отсюда название кларнета, от латинского «кларус» — «ясный»), светлый, очень гибкий и выразительный.

Кларнет: 1 — мундштук; 2 — бочонок; 3 — основная трубка, состоящая из двух частей; 4 — раструб.



В передаче чувств и настроений он может соперничать с любым струнным инструментом. Поэтому кларнет очень часто звучит в музыке композиторов-романтиков (см. *Романтизм*). Большое внимание уделяли ему в своем творчестве русские композиторы, и прежде всего М. И. Глинка, который написал камерное «Патетическое трио» для кларнета, фагота и фортепьяно. Пишут для кларнета и современные композиторы.



Современные разновидности кларнета — малый кларнет и бас-кларнет. Первый из них имеет яркие и несколько крикливые «верхи», хорошо прорезающие общее звучание оркестра. Гротескового характера *тембр* позволяет придавать мелодиям иронический, пародийный оттенок, имитировать звучание народных инструментов. Бас-кларнет отличается по форме от кларнета тем, что на нижний конец инструмента надет обращенный вверх металлический раструб, напоминающий курительную трубку. Тембр бас-кларнета густой, мрачный, несколько зловещий, что несколько ограничивает его применение в оркестре.

КЛАССИЦИЗМ

Классицизм (от латинского «классикус» — «образцовый») — стиль и направление в искусстве XVII — начала XIX в., вдохновленное идеей порядка, законченности и совершенства художественного произведения. Упорядоченность, гармония, внутреннее единство целого и его частей, строгие пропорции — все эти качества отличают творения видных представителей классицизма.

Как художественное направление классицизм сложился во Франции в XVII в. Творчество великих драматургов П. Корнеля, Ж. Расина во многом определило облик лирической трагедии, которая задавала тон на сцене Королевской академии музыки. Здесь долгие годы безраздельным властелином был композитор Ж. Б. Люлли, а позже, в 1-й половине XVIII в., — Ж. Ф. Рамо. Жесткие правила, незыблемые нормы сковывали развитие французской *оперы* тех лет. В соответствии с принципами классицизма, его образцом признавалась античная драма, античное искусство в целом. Но в нем классицисты воспринимали не его стихийную силу, не свободный выход жизненных сил: их привлекало совершенство форм, отточенность деталей и строгость выражения. Поэтому французская опера была далека от греческой трагедии, несмотря на стойкую приверженность к сюжетам, заимствованным из античной мифологии. Это было предельно условное зрелище, регламентированное в деталях, подчиненное строгому канону, преодолеть который ни одному из мастеров «первой волны» классицизма в европейском искусстве так и не удалось.

Наивысшие достижения классицизма второго периода (классицизма просветительского) связаны уже с новым историческим этапом, с эпохой Великой французской революции 1789—1794 гг., когда он стал художественной идеологией третьего сословия. Эта «вторая волна» связана со становлением и утверждением венской классической школы в творчестве ее виднейших мастеров — *Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена.* Они также стремились к целостности художественного создания, совершенству формы и строгим пропорциям составляющих ее частей. Но у них единство и законченность достигались в процессе движения, становления, в борьбе противоположностей. Музыкальным выражением такого развития стал принцип симфонизма, наиболее наглядно и совершенно проявившийся в *симфонии.*

Сущность его — в особом качестве развития музыкальных мыслей, когда новая идея, новый звукообраз рождаются постепенно, в преобразовании исходной музыкальной мысли.

Главная тема порождает тему побочную, противостоящую, контрастирующую с главной. Такой метод развития музыкальной мысли и стал основным завоеванием венского классицизма, открывшим музыке новые горизонты. При этом сочинениям Гайдна, Моцарта, Бетховена присуща целеустремленность: в них отчетливо различаются конечная цель музыкального движения, его итог. Все части произведения находятся в строгом равновесии:





отчетливо различимы начало, исходный рубеж, срединный этап, где доминирует развитие, и, наконец, закономерное, логичное завершение всей композиции.

Венские классики переосмыслили и заставили зазвучать по-новому все музыкальные жанры и формы.

Велик их вклад в развитие оперы (оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта») и особенно симфонии. Они утвердили и упрочили ее четырехчастную композицию, придали симфонии монументальный характер, наполнили глубоким общественным содержанием. Таковы симфонии Бетховена, представляющие собой, по словам композитора А. Н. Серова, «девять миров симфонических». Композиторы-романтики, унаследовав лучшие завоевания классицизма, развили их, обогатили новыми достижениями (см. *Романтизм*).

В русской музыке классицизм не стал самостоятельным направлением. Отдельные его черты проявились в творчестве М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского, В. А. Пашкевича, И. Е. Хандошкина, Е. И. Фомина. Ощутимы они и в сочинениях М. И. Глинки. Своеобразной стилизацией музыки Моцарта является 4-я оркестровая сюита П. И. Чайковского «Моцартиана», интермедия «Искренность пастушки» из оперы «Пиковая дама».

В музыке XX в. возродился интерес к классицизму, к присущей ему законченности и порядку. Но неоклассицизм XX в., виднейшим представителем которого стал И. Ф. Стравин-

ЙОЗЕФ ГАЙДН
(1732—1809)



В историю музыки великий австрийский композитор Йозеф Гайдн вошел как один из основоположников венской классической школы — музыкального направления, сложившегося в Вене во второй половине XVIII в.

Гайдна называют «отцом симфонии». И хотя до него многие композиторы уже писали сочинения с таким названием, именно Гайдн впервые сделал симфонический жанр столь значительным. Всего им создано более 100 симфоний. В основе многих из них лежат темы в духе народных песен и танцев, которые композитор разрабатывает с удивительным искусством. Веселые мотивы в процессе развития могут стать у него задумчивыми и печальными, жалобные — грозными, наивно-простодушные — величавыми, полными силы. Четыре части классических гайдновских симфоний — это художественно обобщенные, контрастные картины жизни, в которых драматизм сочетается со сверкающей жизнерадостностью. Многогранность музыки Гайдна, его способность «балагурить и потрясать, вызывать смех и глубоко трогать» высоко ценил В. А. Моцарт.

Некоторые из симфоний имеют подзаголовки, данные большей частью слушателями. Такова, например, знаменитая «Прощальная симфония» (1772), сочиненная в период работы Гайдна у князей Эстерхази. Вершиной его творчества стали «12 Лондонских симфоний», написанных во время триумфальных поездок композитора в Англию в 90-х гг. XVIII в. Среди них есть такие, как «С тремоло литавр», «Военная», «С ударом литавр» («Сюрприз»).

Мощная воля к творчеству сочеталась у Гайдна с веселым нравом, серьезность и глубина — с юмором и любовью к остроумным неожиданностям. В его нелегкой, наполненной напряженным трудом жизни было и немало шутливых эпизодов, например «сюрприз», преподнесенный лондонцам в виде громогласного аккорда посреди тихой музыки: чтобы не скучали во время медленной части симфонии!

Гайдн написал множество замечательных квартетов (83) и клавирных сонат (52). Ему принадлежит свыше 20 опер, 14 месс, большое количество песен и других сочинений. Уже в конце творческого пути он создал две монументальные оратории — «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1801); обе связаны с английской поэзией — поэмами «Потерянный рай» Дж. Мильтона и «Времена года» Дж. Томсона). Здесь в союзе музыки со словом, в слиянии симфонического оркестра с голосами певцов особую конкретность приобрели идеи, ранее развитые композитором в симфониях. В ораториях выражены мысли Гайдна о величии мироздания и о сути человеческой жизни.

Более двухсот лет прошло с тех пор, как появились на свет первые сочинения Гайдна, но и в наши дни творчество его, полное жизни и света, несет людям радость.

ский, не был простым возрождением стиля и языка венских классиков. Для неоклассиков музыка прошлого послужила своего рода художественной моделью, она переосмысливалась на основе совершенно новых принципов мышления в звуках. «Прошлое в настоящем» — эта установка, провозглашенная еще М. П. Мусоргским, была по-своему реализована композиторами-неоклассиками, ощутившими непрочность современного «музыкального зда-

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ (1756—1791)



«Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» — сказал А. С. Пушкин о музыке Вольфганга Амадея Моцарта. Пушкину, М. И. Глинке, П. И. Чайковскому, другим представителям русской культуры всегда было очень близко искусство Моцарта — светлое и вдохновенное, совершенное по мастерству и абсолютно естественное, как сама жизнь.

Моцарт писал музыку и играл на скрипке и клавесине тогда, когда другие дети еще не умеют складывать букв Необыкновенные способности Вольфганга (он родился в австрийском городе Зальцбурге) развивались под руководством его отца — скрипача и композитора Леопольда Моцарта. Ребенком Вольфганг объездил многие страны Европы — Австрию, Германию, Францию, Англию, Италию, где не только поражал слушателей искусством игры и импровизации на клавесине, но и знакомился с выдающимися музыкантами, постигая распространенные в то время жанры музыки: концерт, сонату, симфонию, оперу — и пробуя в них свои силы.

Моцарт-юноша уже не так интересовал публику, как Моцарт — чудо-ребенок. Надо возвращаться в Зальцбург, где Вольфганг и его отец состояли на службе у архиепископа, и выполнять его заказы. В Зальцбурге, где не было оперного театра, пришлось ограничиться сочинением инструментальных произведений и духовной музыки. Неоднократные попытки получить заказы в крупных центрах Европы не принесли успеха. Однако поездки в Мюнхен, Мангейм (город в Германии, славившийся своим симфоническим оркестром), Париж расширили творческий кругозор Моцарта и укрепили его в стремлении к независимости. После удачной постановки в Мюнхене оперы «Идоменей» Моцарт порвал с архиепископом и с 1781 г. остался жить в Вене.

Здесь наступает расцвет творческого гения Моцарта. В операх «Похищение из сераля» (1782), «Свадьба Фигаро» (1786), «Дон Жуан» (1788) Моцарт с изумительным мастерством создает разнообразные и живые человеческие характеры, показывает жизнь в ее контрастах, переходя от шутки к глубокой серьезности, от веселья к тонкой поэтической лирике. Эти же качества присущи и его симфониям, сонатам, концертам, квартетам, в которых он создает высшие классические образцы жанров. Музыку Моцарта обогатило изучение им творчества предшественников — И. С. Баха. Г. Ф. Генделя, старших современников — К. В. Глюка и особенно Й. Гайдна, с которым его связывала искренняя дружба. Моцарт посвятил Гайдну 6 струнных квартетов.

Вершинами классического симфонизма стали 3 симфонии (1788; всего Моцартом было написано около 50), проложившие путь Л. Бетховену и романтикам. В симфонии ми бемоль мажор (№ 39) показана жизнь человека, полная радости, игры, веселого танцевального движения. В симфонии соль минор (№ 40) раскрываетя глубокая лирическая поэзия движения человеческой души, драматичность ее стремлений. Симфония до мажор (№ 41), названная современниками «Юпитер», обнимает весь мир с его контрастами и противоречиями, утверждая разумность и гармоничность его устройства.

Однако, чем смелее и глубже проникала музыкальная мысль Моцарта в жизнь человека, тем меньше понимали его современники. Трудный путь независимого музыканта оборвался трагически рано. Моцарт не успел закончить заказанный ему «Реквием», произведение гениально выражающее скорбь человека об утрате самых дорогих и близких... В последний вечер своей жизни он мысленно следил за представлением последней написанной им оперы «Волшебная флейта» (1791), напевая песенку Папагено — веселого птицелова. Вместе с трагическим «Реквиемом» эта солнечная опера-сказка завершила творчество великого композитора, всегда дарившего людям мудрость и добро, свет и радость.

ния» и необходимость его укрепить.

В советской музыке отдельные неоклассические тенденции проявились в «Классической симфонии» С. С. Прокофьева, в его балете «Золушка», в фортепьянном квинтете Д. Д. Шостаковича и в некоторых сочинениях других мастеров.

КОНКУРСЫ И ФЕСТИВАЛИ

Музыкальные конкурсы (от латинского «конкурсус» — «стечение») — соревнования музыкантов, проводящиеся на заранее объявленных условиях. С давних пор о них упоминали предания разных народов. В Древней Греции на Пифийских играх (около 590 г. до н. э.) победителей в пении, игре на авлосе и кифаре увенчивали лавровыми венками и называли дафнофорами (несущими лавры), в Древнем Риме — лауреатами. В средние века состязались трубадуры и труверы во Франции, миннезингеры и мейстерзингеры в Германии. В XVII—XVIII вв. крупнейшие музыканты соперничали в искусстве импровизации: известно о таких встречах И. С. Баха и французского композитора Л. Маршана в Дрездене, Г. Ф. Генделя и Д. Скарлатти в Риме, В. А. Моцарта и М. Клементи в Вене.

С 1803 г. Академия изящных искусств в Париже за лучшее сочинение выпускника Парижской консерватории (кантата, позднее — одноактная опера) ежегодно присуждает так называемую Римскую премию, дающую право на четырехлетнее совершенствование в Риме. Среди ее обладателей — крупнейшие французские композиторы Г. Берлиоз, Ш. Гуно, Ж. Массне, Ж. Бизе, К. Дебюсси. Аналогичные конкурсы проводились и в Англии, Австрии, Бельгии, США, России.

Большую роль в развитии конкурсов сыграли русские музыканты. Гитарист Н. П. Макаров впервые придал им международный характер: он организовал в Брюсселе в 1856 г. конкурс (сочинений для гитары и самих инструментов), в котором приняли участие представители 31 страны. В 1890 г. состоялся конкурс пианистов и композиторов, инициатором которого был А. Г. Рубинштейн. Впоследствии эти конкурсы, получившие его имя, стали регулярными и проходили раз в пять лет в разных городах мира вплоть до первой мировой войны.

В 1920—1930 гг. с музыкальными состязаниями связаны триумфы советских исполнителей за рубежом. На конкурсах пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве (1927, 1937), в Вене (1936), скрипачей и пианистов имени Э. Изаи в Брюсселе (1937, 1938) советские музыканты Л. Н. Оборин, Д. Ф. Ойстрах, Э. Г. Гилельс, Я. В. Флиер, Я. И. Зак одерживали блестящие победы. Они стали возможны благодаря всей советской системе музыкального образования, в частности широкого использования конкурсов для выявления народных талантов. Так, с 1926 по 1928 г. по всей стране прошло около 2500 конкурсов только лишь самодеятельных исполнителей на народных инструментах, в них участвовали десятки тысяч человек! Регулярными смотрами молодых профессиональных кадров явились Всесоюзные конкурсы музыкантов-исполнителей (с 1933).

После второй мировой войны конкурсы устраиваются во многих столицах, культурных или

ПЕТРУ ИЛЬИЧУ ЧАЙКОВСКОМУ ПОСВЯЩАЕТСЯ

Фестиваль музыкального искусства детей и юношества — любимый праздник детей и взрослых, которые живут в Предуралье, в Пермской области. К этому празднику готовятся все, от мала до велика. Раз в три года пианисты, скрипачи, баянисты и виолончелисты, юные танцоры, участники духовых оркестров и оркестров народных инструментов, хоровые коллективы и певцы-солисты собираются в городе Чайковском, что вырос на берегу реки Камы, неподалеку от Воткинской ГЭС.

Фестиваль по традиции открывается в начале лета. Все школы, все детские сады, все ПТУ участвуют в празднике музыки. А на стадионе, где происходит торжественное открытие фестиваля, собираются тысячи горожан, гости со всей страны. Здесь и известные исполнители, композиторы.

В дни фестиваля жюри во главе с известными музыкантами оценивают выступления юных исполнителей. А в заключение праздника в самом большом концертном зале города устраивается концерт лауреатов.

Этот фестиваль родился по инициативе Д. Б. Кабалевского. Было это в 1979 г. Кабалевский приехал в город Чайковский и открыл первый фестиваль музыкального искусства детей и юношества Пермской области. Со временем участников фестиваля становилось все больше, разнообразнее и ярче — программа праздника, богаче репертуар юных исполнителей.

В летописи фестиваля музыкального искусства детей и юношества Пермской области уже много ярких страниц. Это и представления балета народного театра Дворца культуры «Энергетик» из Березников, и выступления октябрятского хора «Солнышко» из города Чайковского, хоров из деревень Рябки и Чернушки, фольклорного ансамбля школы ис-

На VII Международном конкурсе имени П. И. Чайковского в Москве. Председатель жюри пианистов О. В. Тактакишвили вручает II премию и серебряную медаль В. Овчинникову (СССР).



курортных центрах Европы и ряда государств Америки, Азии, Африки, нередко в местах деятельности музыкантов, имя которых они носят. Расширяется их тематика: соревнуются вокалисты, виолончелисты, альтисты, органисты, клавесинисты, арфисты, дирижеры, исполнители на духовых и народных инструментах, музыкальные коллективы, артисты балета. Условия конкурсов, программные требования, шкала, по которой жюри оценивает игру участников, характер и число наград различны. Популярны конкурсы имени В. А. Моцарта в Австрии, М. Лонг — Ж. Тибо во Франции, Н. Паганини и Ф. Бузони в Италии, И. С. Баха и Р. Шумана в ГДР, Дж. Энеску в Румынии и др.

кусств из города Кудымкара Коми-Пермяцкого автономного округа, это и выступления юных пианистов, певцов...

В залах, где проходят конкурсы и концерты, всегда можно увидеть руководителей области и города, директоров предприятий, родителей, педагогов. Все они понимают, как нужна музыкальная культура юным гражданам страны, чтобы они выросли чуткими к красоте, духовно богатыми, всесторонне развитыми людьми.

Неподалеку от города Чайковского, в соседней с Пермской областью Удмуртской автономной республике тоже проходят детские музыкальные фестивали. По традиции они открываются в городе Воткинске, возле дома-музея, где родился Петр Ильич Чайковский. Тысячи ребят со всей республики собираются здесь. Яркие национальные костюмы, цветы, воздушные шары, портреты композитора в руках ребят, фестивальные эмблемы... Звучит музыка Петра Ильича Чайковского.

От дома-музея Чайковского начинается праздничное шествие по городу. Идут барабанщики, горнисты, духовые оркестры, хоры, танцоры, пианисты, скрипачи, участники оркестров народных инструментов. На площадях города устраиваются театрализованные представления.

Гость одного из фестивалей — известный советский дирижер Е. Ф. Светланов, обращаясь к ребятам, сказал: «Музыка большая, музыка великая — это достояние всего нашего народа. Этим мы должны гордиться, это должны развивать и беречь».



На традиционном фестивале политической песни в столице ГДР — Берлине. Выступает певец из Сальвадора.

Огромным авторитетом пользуется Международный конкурс имени П. И. Чайковского, проходящий раз в четыре года (с 1958) в Москве. Нашу страну на нем обычно представляют призеры проводимого перед этим Всесоюзного конкурса, ступенями к которому служат местные, зональные, республиканские прослушивания. Так же авторитетны московские Международные конкурсы артистов балета. Регулярно устраиваются Всесоюзные конкурсы вокалистов имени М. И. Глинки, дирижеров, артистов эстрады... Множество конкурсов проходит на всех этапах обучения музыкантов — как внутри учебных заведений, так и в масштабах города, области, республики. Устойчивые традиции, например, у конкурса юных пианистов Поволжья имени Д. Б. Кабалевского в Куйбышеве и молодых вокалистов и инструменталистов имени Н. А. Римского-Корсакова в Тихвине. Вместе с тем юные артисты часто оказываются победителями и на «взрослых» конкурсах: так, на конкурсе имени П. И. Чайковского 1966 г. первую премию среди пианистов завоевал ленинградский школьник Г. Соколов.

В 1957 г. в Женеве основана Федерация международных конкурсов. В 1971 г. в нее вошел Советский Союз. По статистике наши исполнители прочно лидируют на международных соревнованиях.

Музыкальные фестивали (от латинского «фестивус» — «веселый», «праздничный») не носят характера состязаний (хотя в рамках некоторых из них жюри выявляет лауреатов). Это празднества, состоящие из цикла концертов или спектаклей (иногда научных конференций, симпозиумов), объединенных общим названием, программой и проходящих в торжественной обстановке. Зародились в Англии в начале XVIII в., позднее проходили во многих странах. В XX в., особенно после окончания второй мировой войны, распространение получили международные музыкальные фестивали. В их числе — детские, юношеские, молодежные. Например хоровой фестиваль «Дети поют для детей» в Оломоуце (ЧССР), Международные встречи музицирующих школьников «Музыкальные впечатления» в Быдгоще (Польша), Праздничные дни юных артистов в Лейпциге (ГДР), фестивали музыкальной молодежи в Байрёйте (ФРГ), «Юность и музыка» в Вене, фестиваль-конкурс «Международная трибуна молодых исполнителей» в Праге и др. Фестивали могут быть посвящены наследию одного композитора, искусству отдельной страны, области, жанру, инструменту, старинной, классической, современной, народной, эстрадной музыке, а могут быть и смешанными, с более широкой тематикой. Многие из них устраиваются ежегодно, раз в два года (бьеннале) или раз в 3—4 года; наиболее крупные занимают важное место в музыкальной жизни, в них участвуют лучшие артистические силы из разных стран мира. Однако некоторые фестивали в буржуазных странах недоступны для широкой публики из-за дороговизны билетов.

В СССР первые массовые музыкальные празднества — тогда они получили название олимпиад — состоялись в Ленинграде: 13 июня 1927 г. около 6 тысяч участников хоров и оркестров художественной самодеятельности под руководством дирижера И. В. Немцова на стадионе имени КИМа в присутствии 50-тысячной аудитории исполнили обширную программу, венчавшуюся «Интернационалом». Областные, республиканские, в том числе (с 1931) школьно-пионерские, а с 1932 г. —

Всесоюзные олимпиады, смотры, показы и т. д. проходили по всей стране до Великой Отечественной войны. В 1934 и 1935 гг. в Ленинграде проводились Международные фестивали советской музыки (для иностранных туристов). С 1937 г. фестивали советской музыки систематически организовывала Ленинградская филармония. Прерванные войной, они возобновились в 1947—1948 гг., а в мае 1949 г. была проведена серия концертов из произведений ленинградских композиторов — провозвестник фестивалей «Ленинградская музыкальная весна».

Большое развитие получили фестивали с конца 1950-х гг. Среди них выделяются Ленинские музыкальные фестивали в Ульяновске, фестивали современной музыки в Горьком (с 1962), «Московские звезды» в Москве (с 1964), «Белые ночи» в Ленинграде (с 1965) и др. Во многих городах, областях, республиках проходят фестивали советской музыки. Смотром достижений всей советской многонациональной культуры становится Всесоюзный фестиваль искусств «Дружба народов», в рамках которого проходит более 80 республиканских и местных фестивалей. Его финал — «Русская зима» в Москве. Своеобразные фестивали «Декабрьские вечера», где музыка выступает в содружестве с живописью, организуются по инициативе и при участии крупнейшего советского пианиста С. Т. Рихтера в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Важное значение имеют детские, молодежные фестивали (например, фестивали музыкального искусства детей и юношества Пермской области, молодых композиторов, молодежи музыкальных театров и др.). Сотни тысяч учащихся профессионально-технических училищ и средних специальных учебных заведений приняли участие в I Всесоюзном фестивале самодеятельного творчества трудящихся (1975—1977). День искусств прошел и на Международном детском фестивале «Пусть всегда будет солнце!» (Москва — Артек, июль 1977 г.). Характер фестивалей имеют также различные «дни», «декады», «недели» (например, Всесоюзная неделя музыки для детей и юношества и др.).

Фестивали не остаются в стороне от политической борьбы. В демонстрацию дружбы, интернациональной солидарности прогрессивной молодежи планеты выливается фестиваль песни «Красная гвоздика» в Сочи (с 1967). Укреплению братских связей служат фестивали русской и советской музыки в социалистических странах (в частности, фестиваль советской песни в г. Зелена-Гура в Польше) и ответные мероприятия в нашей стране. Выступления молодых музыкантов и конкурсы проводятся в рамках Всемирных фестивалей

КОНКУРС ПЕСНИ В ШКОЛЕ



Конкурс песни проводится примерно следующим образом. В школьный актовый зал, украшенный лозунгами, цветами, под негромко звучащую музыку входят все участники конкурса, зрители, члены жюри. Председатель оргкомитета обращается к собравшимся с кратким вступительным словом, сообщая о задачах конкурса.

Потом поочередно выступают классные хоры, солисты-певцы. Тут же находятся жюри и зрители-соперники. Готовящийся к выступлению класс за 2—3 номера удаляется из зала, распевается, строится и выходит на сцену. После исполнения программы ребята садятся в зал и слушают остальных. В заключение конкурса может выступить школьный хор с демонстрацией своей программы. Это уже внеконкурсная, показательная часть праздника.

Несколько практических советов.

Лучше, если конкурс песни будет посвящен определенной теме: «Борьба молодежи за мир», «Наше счастливое детство», «Поем классику» и т. д. Иногда на конкурсе исполняют песни, выученные на уроке музыки. Тогда это будет конкурс классного пения, что-то вроде «викторины по географии» или «математической олимпиады».

Кто входит в жюри? Обычно учитель музыки, руководитель школьного хора, представитель администрации, совета дружины, учкома, комитета комсомола. Все они должны разбираться в музыке, пении, быть активными исполнителями песни. Только в этом случае мнение жюри будет достаточно авторитетным для каждого из участников смотра.

Как оценивать исполнение? По отдельным элементам, за которые ставится особая отметка. Обычно оцениваются выход на сцену и уход с нее, внешний вид поющих, чистота пения, его выразительность, звучание голосов, которое должно быть мягким, свободным, некрикливым, степень владения многоголосным пением.

Аккомпанировать может учитель музыки, ученик, владеющий инструментом, или кто-либо из родителей. Во всяком случае, обязательна встреча аккомпаниатора с хором еще до выступления на конкурсе, что позволит спеть увереннее, выразительнее. Победителям вручают грамоты и призы.

молодежи и студентов (ранее — Международных фестивалей демократической молодежи и студентов), организуемых с 1947 г. Всемирной федерацией демократической молодежи и Международным союзом студентов.

Событием огромного общественно-политического значения стал I Международный музыкальный фестиваль в Москве (май 1981), посвященный музыке XX в. Его девиз — «Музыка за гуманизм, за мир и дружбу между народами» — привлек музыкантов многих стран. Второй фестиваль, на котором прозвучали произведения композиторов из 47 стран, проходил в мае 1984 г.

Фестивали и конкурсы играют значительную роль в современной музыкальной культуре. Они становятся праздниками музыки, содействуют ее пропаганде в самых широких кругах слушателей, помогают выдвижению одаренной молодежи, культурному обмену и взаимопониманию между народами.

Московская консерватория имени П. И. Чайковского. Основана в 1866 г.



КОНСЕРВАТОРИЯ

Истоки этого названия (от латинского «консерваре» — «сохранять») уводят в Италию XVI в., где консерваториями называли городские приюты для сирот и беспризорных детей. Здесь их обучали ремеслам (первый — в Неаполе в 1537 г.). В XVII в. в приютах вводят преподавание музыки. В следующем столетии итальянские консерватории, воспитавшие прекрасных музыкантов — исполнителей, композиторов и певцов, привлекают внимание иностранцев. Во многих странах мира создаются специальные музыкальные высшие учебные заведения — государственные и частные, иные из них именуются лицеями, колледжами, музыкальными институтами, академиями. Сроки обучения от 3 до 5 лет. В большинстве зарубежных стран консерватории готовят только исполнителей и композиторов; музыковеды обучаются на музыкальных факуль-

Большой зал Московской консерватории.



Памятник П. И. Чайковскому в Москве у здания консерватории.



тетах университетов. Во многих консерваториях имеются отделения для музыкально одаренных детей.

Первая русская консерватория была создана в Петербурге (1862). Четыре года спустя такая же консерватория появилась в Москве. В них преподавали их основатели — А. Г. Рубинштейн (в Петербурге) и Н. Г. Рубинштейн (в Москве), а также П. И. Чайковский, А. К. Глазунов, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Н. Скрябин, С. И. Танеев, Н. Я. Мясковский, Б. В. Асафьев. В 1883 г. открылось Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества (с 1886 г. на правах консерватории). Существовали еще общедоступные народные консерватории, первая из них открыта в 1906 г. в Москве, а затем появились они и в других городах России. Много прекрасных музыкантов воспитали русские консерватории, а главное — они способствовали появлению образованных любителей музыки, развитию концертной жизни и домашнего музицирования.



Н. Г. Рубинштейн — пианист, дирижер, музыкально-общественный деятель, основатель Московской консерватории.

За годы Советской власти консерватории созданы в большинстве союзных республик. Наши консерватории — государственные музыкальные вузы, которые работают на базе среднего общего и музыкального образования.

В консерватории имеются факультеты: вокальный, оркестровый, фортепьянный, народных инструментов, теоретико-композиторский. В некоторых — дирижерские факультеты. Во всех консерваториях, за исключением Московской, организованы заочные отделения по всем специальностям, кроме сольного пения. В большинстве консерваторий имеются вечерние отделения, двухгодичные вокальные подготовительные отделения, а для особо одаренных детей — средние специальные музыкальные школы с интернатами.

В СССР консерватории готовят не только исполнителей и композиторов, но и музыковедов — историков и теоретиков музыкального искусства. Обучение рассчитано на 5 лет и предусматривает всестороннюю теоретическую и практическую подготовку музыканта к профессиональной работе.

КОНСОНАНС И ДИССОНАНС

Консонанс (от латинского «слитное», «согласное звучание», «гармония») — слияние в восприятии одновременно звучащих тонов. Вспомним два аккорда, которыми начинается 3-я («Героическая») симфония Л. Бетховена. Диссонансы (от латинского «нестройно звучу») звучат внутренне противоречиво, звуки в них словно мешают друг другу, не гармонируют один с другим. Таков аккорд в начале «Гимна демократической молодежи мира» А. Г. Новикова и большинство созвучий во вступлении к 3-му действию балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» — «Приказ герцога». В учении о *гармонии* консонансом в узком смысле слова называют консонирующее двузвучие *(интервал)*, в широком смысле — всякое сочетание из 3 и более звуков (аккорд), оно состоит только из консонирующих интервалов. Последние делят на так называемые совершенные (чистые октава, квинта, кварта) и несовершенные (большая и малые терции, сексты). Так они были названы в музыкальной теории позднего средневековья. Они различаются по характеру звучания: совершенным присуща пустота звучания, а несовершенные звучат сочно, насыщенно, кроме того, они обладают качеством мажорности (большие терции и сексты) и минорности (малые терции и сексты). Однако следует отметить, что в консонирующих аккордах (трезвучиях и их обращениях), которые составляют основу гармонии, консонансы обеих групп объединяются. Для гармонии в многоголосной музыке особенно важен плавный переход от диссонанса к консонансу — разрешение.

Диссонируют интервалы: большая и малая секунды, их обращения — малая и большая септимы, увеличенная кварта и ее обращение — уменьшенная квинта. В отличие от консонанса диссонанс, обладающий неустойчивым звучанием, не может быть опорой лада. Такое восприятие созвучий было характерным прежде всего для классической музыки. Однако традиции постепенно меняются. Уже в про-



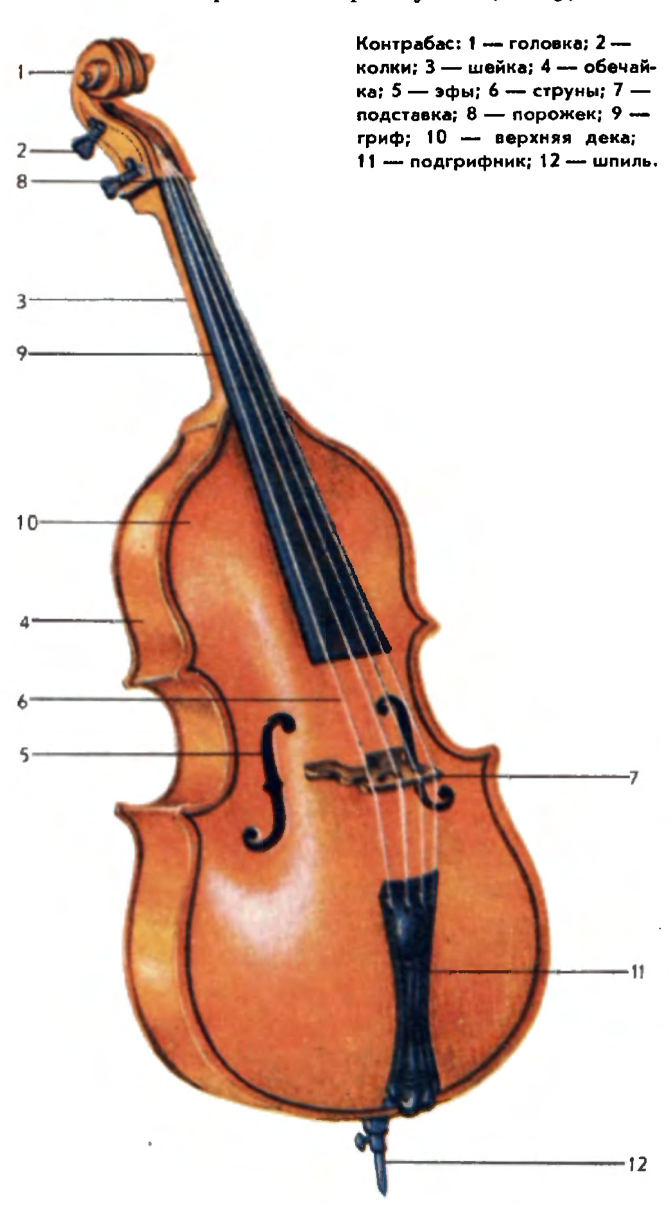
шлом веке на привычном месте трезвучия как тоники ладотональности оказывался септаккорд, а то и нонаккорд. Было время, когда кварта считалась диссонансом. А современный слух настолько привык к малой септиме и большой секунде, что далеко не всегда ждет перехода этих интервалов в более консонантные. Противостояние консонансов и диссонансов играет важную роль как одно из средств музыкальной выразительности, но граница между ними относительна.

КОНТРАБАС

Контрабас — струнный смычковый музыкальный инструмент. Длина его, включая корпус и гриф, — 190 см. Внизу контрабас завершается шпилем. Исполнитель играет на нем стоя или садится на очень высокий специальный стул. Контрабас отчетливо слышен на самых низких, басовых нотах. Его основная задача — давать оркестровый «бас» — опорную ноту в самом низком регистре. Он выполняет в оркестре ту же роль, что и басы в хоре.

Первые контрабасы были сделаны, по-видимому, в XVII в. мастерами Маджини и Тодини. Контрабас — единственный из струнных, прямым предком которого была *виола*. Даже форма контрабаса до нашего времени сохранила черты старинной виолы: заостренный кверху корпус, покатые бока. Благодаря им исполнитель может перегнуться через верхнюю часть корпуса и достать до нижней части грифа, чтобы извлечь самые высокие звуки. Имеет 4 струны, настраиваемые по квартам, как у виол.

Если посмотреть на строчку в *партитуре*, где записана партия контрабаса, может показаться, что она во многом схожа с виолончелями, но контрабасовый голос звучит октавой ниже. Такая запись была принята для облегчения: ведь иначе сколько добавочных линеек внизу нотного стана пришлось бы писать!



Контрабас: 1 — головка; 2 — колки; 3 — шейка; 4 — обечайка; 5 — эфы; 6 — струны; 7 — подставка; 8 — порожек; 9 — гриф; 10 — верхняя дека; 11 — подгрифник; 12 — шпиль.

Небольшие оркестры XVIII — начала XX в. включали в свой состав лишь один контрабас. В современном оркестре их уже 8—9. Среди русских контрабасистов выделялся своим искусством С. А. Кусевицкий. Под его пальцами этот громоздкий и неподатливый инструмент обрел невиданную певучесть звучания. Ф. И. Шаляпин, прислушиваясь к его голосу, восхищался легкостью и филигранностью техники. Советские контрабасисты еще полнее раскрыли богатые виртуозно-выразительные и певучие возможности контрабаса. На нем теперь в концертах исполняются не только контрабасовые сочинения и некоторые произведения для виолончели, но даже специально переложенные для контрабаса труднейшие скрипичные пьесы Н. Паганини, П. Сарасате, К. Сен-Санса.

Репертуар для контрабаса обширен. Еще В. А. Моцарт написал арию для баса и контрабаса. Концерты, сонаты, пьесы для этого инструмента писали многие композиторы.

Роль контрабаса в оркестре огромна: являясь басом оркестра, он создает как бы основу звучания струнной группы. Кроме того, контрабасы очень хорошо звучат в октаву с виолончелями в мелодиях. Таковы, например, ораторские фразы в финале 9-й симфонии Л. Бетховена. Иногда контрабасу поручают в оркестре соло, чтобы добиться особого художественного впечатления.

КОНЦЕРТ

Концерт — музыкальный *жанр*, в основе которого лежит контрастное противопоставление партий солиста, нескольких солистов, меньшей части исполнителей всему ансамблю. Существуют концерты для одного или нескольких инструментов с оркестром, для оркестра, для хора без сопровождения и т. д.

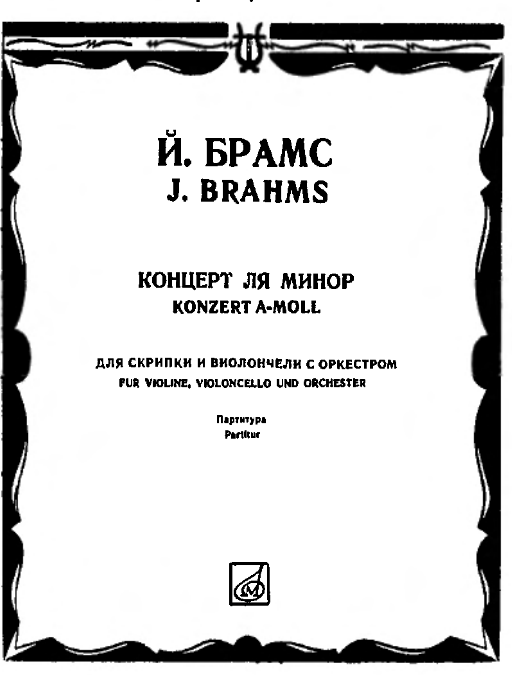
Сочинения, называющиеся «концертами», впервые появились в конце XVI в. в Италии. Как правило, это были вокальные *полифонические* пьесы, однако в их исполнении могли участвовать и инструменты. В XVII в. концертом назывались вокальные произведения для голоса в сопровождении инструментального *аккомпанемента*.

В России в XVII—XVIII вв. сформировался особый тип концерта — многоголосное хоровое произведение без сопровождения (см. *Древнерусская музыка*).

Принцип «состязания» (а именно так переводится с латинского слово «концерт») постепенно проникал и в чисто инструментальную музыку. Сопоставление всего ансамбля (тутти) с несколькими инструментами (соло) стало основой кончерто гроссо — жанра, получившего распространение в эпоху *барокко.* Вершинные образцы кончерто гроссо принадлежат А. Корелли, А. Вивальди, И. С. Баху, Г. Ф. Генделю. В эпоху барокко складывается также тип сольного концерта для клавира, скрипки и других инструментов в сопровождении оркестра.

В творчестве В. А. Моцарта, Л. Бетховена тип инструментального концерта для солирующего инструмента (или инструментов) с оркестром получил свое классическое воплощение. В первой части темы вначале излагаются оркестром, затем — солистом и оркестром; незадолго до окончания первой части возникает каденция — свободная *импровизация* солиста. *Темп* первой части, как правило, подвижный. Вторая часть — медленная. Ее музыка выражает возвышенное раздумье-созерцание. Третья часть — финал — быстрая, жизнерадостная, нередко связанная с народно-жанровыми источниками. Так строятся многие концерты, созданные композиторами XIX—XX вв. Например, П. И. Чайковский в своем знаменитом 1-м концерте для фортепьяно с оркестром использует трехчастную форму цикла. В первой части сочетаются патетические и лирико-драматические образы. В основу ее главной темы композитор положил напев лирников (слепых певцов, аккомпанирующих себе на лире). Вторая часть — лирическая по характеру. В третьей Чайковский воссоздает картину праздничного веселья, используя украинскую народную песню-веснянку.

И. Брамс. «Концерт для скрипки и виолончели с оркестром».



Развитие инструментального концерта в творчестве композиторов-романтиков шло как бы по двум направлениям: с одной стороны, концерт по своим масштабам, музыкальным образам сближался с *симфонией* (например, у И. Брамса), с другой — усиливалось чисто виртуозное начало (в скрипичных концертах Н. Паганини).

В русской классической музыке жанр инструментального концерта получил своеобразное и глубоко национальное претворение в фортепьянных концертах Чайковского и

Внизу: Концерт детской самодеятельности.



С. В. Рахманинова, в скрипичных концертах А. К. Глазунова и Чайковского.

В творчестве советских композиторов — С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского, Т. Н. Хренникова, Р. К. Щедрина — симфоническая и виртуозно-игровая трактовки концерта во многом сближаются. Это характерно и для многих современных зарубежных композиторов.

Термин «концерт» обозначает и особую форму бытования музыки. Это публичное исполнение музыкальных произведений по заранее объявленной программе; проходит оно в специально оборудованном для этого помещении (см. *Концертные залы, Филармония*). Концерт как форма бытования музыки возник в Англии во 2-й половине XVII в. Однако окончательно утвердился в музыкальной культуре лишь после Великой французской революции 1789—1794 гг. Это связано с интенсивным строительством специальных концертных залов, появлением новой публики, исполнителей-виртуозов.

Концертная практика в социалистическом обществе отличается подлинным демократизмом. Ее задачей является художественное просвещение и воспитание широких народных масс. Концерты у нас в стране проходят не только в крупных культурных центрах, где есть специальные концертные залы, но и в клубах, Домах культуры небольших городов. Выдающиеся советские музыканты и музыкальные коллективы систематически выступают с шефскими концертами в цехах предприятий, в колхозах и совхозах, воинских частях.

Концертные организации ведут большую просветительскую работу. Ее основные формы — лекции-концерты, издания аннотаций, программ, брошюр в помощь слушателям. Многие филармонии организуют лекции-концерты для детей и юношества.

КОНЦЕРТНЫЕ ЗАЛЫ

Концертные залы — это специально оборудованные и акустически приспособленные помещения для проведения публичных *концертов*. В небольших камерных залах обычно проходят сольные концерты певцов и инструменталистов, *ансамблей* (*трио, квартетов* и т. п.); большие — предназначаются для выступлений *симфонических оркестров, хоров,* фольклорных ансамблей, постановок *опер* в концертном исполнении, реже — для выступлений отдельных солистов и небольших вокальных и инструментальных ансамблей. В некоторых залах проходят также выступления хореографических коллективов, ансамблей песни и танца, мастеров художественного слова.

Концертные залы дают возможность широкому кругу слушателей знакомиться с великими творениями композиторов прошлого и современности, глубже познавать мир музыки.

Появление первых концертных залов относится к концу XVII — началу XVIII в. Именно в этот период, в связи с ростом городской буржуазной культуры, сначала в Англии, затем во Франции, Германии и ряде других стран получают распространение платные концерты.

В России концертная жизнь получает развитие со 2-й половины XVIII в. Ее центрами становятся театры, залы учебных заведений, аристократических клубов, а позднее — Петербургская и Московская *консерватории.*

После Великой Октябрьской социалистической революции творческая жизнь концертных залов существенно изменилась, обновились и расширились их программы. Рост числа слушателей привел к появлению новых концертных залов, и с каждым годом их число возрастает. Сейчас специальные концертные залы есть во всех союзных республиках и крупных культурных центрах нашей страны. Концертные залы имеются также при *филармониях,* консерваториях, музыкальных институтах, училищах, школах; при Дворцах и Домах культуры, клубах, Дворцах и Домах пионеров, многих музеях (см. *Музеи музыкальные*).

Заслуженным авторитетом во всем мире пользуется Большой зал Московской государственной дважды ордена Ленина консерватории имени П. И. Чайковского. Лучшим музыкальным коллективам и солистам представляется право выступить здесь, где каждый концерт превращается в настоящий праздник музыкального искусства. Большой зал Московской консерватории создан в 1895—1901 гг. по проекту архитектора В. П. Загорского. На сцене торжественно возвышается один из крупнейших в мире *оргáнов.* Акустика зала настолько совершенна, что Всесоюзная фирма грамзаписи «Мелодия» проводит тут музыкальные записи даже во время концертов.

Богата и разнообразна творческая жизнь Большого зала. Он помнит выступления великих музыкантов-исполнителей — С. В. Рахманинова, С. С. Прокофьева, К. Н. Игумнова, Ф. И. Шаляпина, В. В. Софроницкого, Л. В. Собинова, А. В. Неждановой, Н. А. Обуховой, В. В. Барсовой, Д. Ф. Ойстраха, Л. Б. Когана и других. Более 250 концертов проходит в Большом зале за один концертный сезон.

На сцене Большого зала выступают и детские коллективы. Традиционными стали отчетные концерты учащихся детских музыкальных школ, хоровых и музыкально-хоровых




Концертный зал имени П. И. Чайковского в Москве.

студий, таких, как «Пионерия», «Весна», «Веснянка», «Восход»; выступления Детского хора Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР, хора мальчиков Московского государственного хорового училища, Большого детского хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио, детских музыкальных коллективов из других городов Советского Союза, зарубежных гостей (например, детского хора «Бодра смяна» из Народной Республики Болгарии).

Большая честь для любого солиста и музыкального коллектива выступить также в Малом зале Московской консерватории, Колонном зале Дома Союзов, Концертном зале имени П. И. Чайковского, зале Кремлевского Дворца съездов, концертном зале «Россия».

Любовью широкой публики и музыкантов пользуется Большой зал Ленинградской филармонии имени Д. Д. Шостаковича (бывший

ВЫ СОБРАЛИСЬ В ОПЕРУ, НА КОНЦЕРТ



Встреча с прекрасным — всегда праздник. И конечно, к каждому празднику надо готовиться. Перед концертом или оперным спектаклем очень хорошо иметь представление о музыке, которая прозвучит. Чтобы понять произведение, узнать о нем и его авторе, полезно прослушать грамзаписи, прочитать книги. Существенным подспорьем станет знание исторической обстановки, в которой творил композитор.

Если вам предстоит встреча с оперой, хорошо познакомиться со словесным текстом оперы — либретто: ведь знать и понимать, о чем поют артисты, очень важно. Музыканты-профессионалы и любители музыки иногда приходят слушать оперу, концерт с партитурами и клавирами. Это помогает глубже понять произведение. Если же вы слушаете вещь впервые, самое главное — суметь проникнуть в авторский замысел, уловить сквозное развитие музыкальных образов.

Чрезвычайно полезно слушать одни и те же сочинения в исполнении разных солистов и коллективов, спектакли с различным составом исполнителей. Это создаст почву для сравнений, сопоставлений, расширит кругозор.

Начинающим слушателям хочется пожелать чаще бывать на лекциях-концертах. Опытные музыковеды поведут вас увлекательными дорогами от простейших программно-изобразительных сочинений к крупным симфоническим и концертным формам.

Несколько слов об этике. В оперном театре или в концертном зале существуют правила, которые надо выполнять.

Аплодировать можно только по окончании всего произведения, но не между частями цикла.

В опере публика благодарит дирижера и оркестр перед последним действием. По ходу спектакля аплодисменты допустимы только между блестяще проведенными сценами, ариями. В отдельных случаях можно аплодировать талантливо выполненным декорациям, но до того как зазвучит музыка.

Постарайтесь сделать музыку частью вашей жизни — это залог формирования всего лучшего в человеке.

зал Дворянского собрания). Он был музыкальным центром Петербурга. В нем выступали Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. Вагнер.

Зал явился свидетелем знаменательных событий русской музыки. Здесь состоялись премьеры оркестровых сочинений А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова. 28 октября 1893 г. в последний раз вышел на эстраду продирижировать первым исполнением своей 6-й симфонии П. И. Чайковский.

С 1921 г. в Большом зале постоянно выступает Государственный академический симфонический оркестр Ленинградской филармонии (с 1938 г. главный дирижер Е. А. Мравинский). С тех пор и по настоящее время Большой зал ведет большую работу по пропаганде классической и современной музыки.

Концерты Большого зала (около 250 за сезон) в основном объединяются в абонементные циклы, в том числе для детской аудитории, студенчества, рабочей молодежи. Многие из концертов сопровождаются лекциями, аннотациями к программам.

Не менее известны и другие концертные залы нашей страны. Среди них — Большой и Малый залы Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Малый зал имени М. И. Глинки Ленинградской филармонии, концертные залы в Баку, Горьком, Казани, Тбилиси; концертные залы «Эстония» в Таллине, Дворца культуры «Украина» в Киеве, Дворца имени В. И. Ленина в Алма-Ате. Всемирную известность получили залы Домского собора в Риге, собора Знаменского монастыря в Москве. Многих любителей музыки в нашей стране привлекают концерты в Домах-музеях П. И. Чайковского в Клину, М. К. Чюрлёниса в Друскининкае, А. Н. Скрябина, А. Б. Гольденвейзера, А. В. Неждановой, Н. С. Голованова в Москве, С. И. Танеева в Дюдькове.

К лучшим зарубежным концертным залам относятся «Атенеум» в Бухаресте, «Болгария» в Софии, залы Дома искусств имени Сметаны в Праге, Большой и Малый залы Высшей музыкальной школы в Будапеште, а также «Альберт-холл» и «Фестивал-холл» в Лондоне, «Гаво», «Шайо», «Плейель» в Париже, «Линкольн-сентр» и «Карнеги-холл» в Нью-Йорке, зал Общества друзей музыки в Вене.

КСИЛОФОН



Ксилофон (от греческого «ксило» — «дерево» и «фон» — «звук») — ударный самозвучащий музыкальный инструмент, состоящий из набора деревянных брусочков с различными по высоте звуками. Самый первый ксилофон появился, очевидно, тогда, когда первобытный человек ударил палкой по куску сухого дерева и услышал необычный звук. В Азии и Южной Америке находят много таких примитивных ксилофонов. У народов Африки они используются и в настоящее время. Существуют даже ксилофоны-гиганты, на которых играют одновременно 4 человека. В Европе ксилофон стал известен с XV в. в среде бродячих музыкантов. В начале 30-х гг. XIX в. он зазвучал на концертной эстраде. Этим он обязан русскому музыканту-самоучке М. И. Гузикову, создавшему современную конструкцию инструмента.

Бруски ксилофона (их 41), изготовляемые из ольхи, клена, ореха, палисандра, располагаются в 4 вертикальных колонках на жгутах из соломы, рогожи или резины. Для игры ксилофон устанавливается на специальном столе, который иногда оборудуется медными гильзами — резонаторами. Они делают звук инструмента более певучим. В настоящее время исполнители чаще играют на клавиатуроподобных ксилофонах, у них брусочки расположены в 2 ряда наподобие клавишей фортепьяно. Звук извлекается «козьими ножками» — двумя деревянными палочками с утолщениями на концах. Тембр инструмента — звонко-пронзительный, щелкающий, суховатый.

Появление ксилофона в музыкальном произведении обычно связано с особым настроением, со сказочным или фантастическим сюжетом. Н. А. Римский-Корсаков в опере «Сказка о царе Салтане» поручил ксилофону песенку «Во саду ли, в огороде», изображая белку, грызущую золотые орешки. А. К. Лядов в полете Бабы-Яги в ступе звуками его подражает треску ломаемых ветвей. Используется ксилофон и как сольный инструмент.

Ксилофон, в котором брусочки заменены трубками, называется тубафоном.

Л

ЛАД

Из бесконечного непрерывного множества звуковых высот музыка отобрала лишь некоторые. Так возникла звуковысотная система — своего рода звуковая лесенка, где каждая ступень — на своем уровне. Наглядное представление о ней дает клавиатура фортепьяно, органа, аккордеона.

У разных народов сложились неодинаковые системы. В Поволжье и в Китае, в Шотландии и у многих народов Африки долгое время господствовала система, представление о которой дает гамма, сыгранная только по черным клавишам фортепьяно (см. *Пентатоника*). В Европе многие века использовались лишь белые клавиши (диатоника); первой черной клавише — не более 500 лет. Каждая ступень «белоклавишной» системы имеет свое название — слоговое (до, ре, ми, фа, соль, ля, си) или буквенное (C, D, E, F...). Отношения между ступенями — *интервалы:* соседние ступени образуют секунду, ступени через одну — терцию, через две — кварту и т. д.).

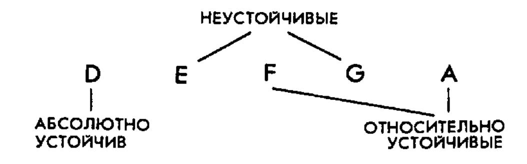
Источник богатства звуковысотной системы — в ее неравномерности: есть секунды большие (как CD) и вдвое меньше — малые (как EF). Соответственно и терции из двух больших секунд — большие (CE), а из большой и малой — малые (DF).

Звуковысотная система — лишь предпосылка и одна из сторон лада. Сам же лад возникает из различий звуков по степени их устойчивости.

В начальной фразе «Подмосковных вечеров» В. П. Соловьева-Седого:

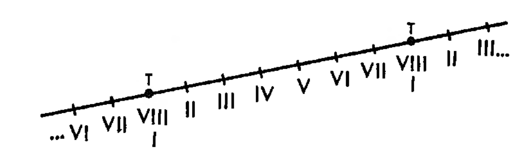
D F A F G F E A G D
Не слышны в саду даже шо-ро-хи...

последний звук (он же и первый — D) воспринимается как устойчивый: он не побуждает к дальнейшему движению, хотя и не препятствует ему, остановка на нем естественна; на предыдущем — G — совершенно невозможна, это явно неустойчивый звук, его тянет в F или в D. Звуки F и A, следующие за начальным D, тоже не вполне устойчивы, хотя и не так, как G, а главное — вместе с D они составляют гармоничное и устойчивое единство. Неустойчивость E очевидна, он тянется в D. Так что D не только сам по себе устойчив, он еще и центр притяжения звуков неустойчивых. А полная картина такова:

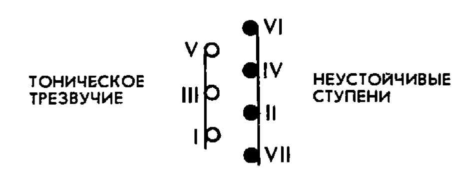


Лад, таким образом, система более и менее устойчивых звуков, связанных тяготениями. Самый устойчивый тон лада называют тоникой (T), и от него — вверх — идет нумерация ступеней. В ладу первой фразы песни три нечетных ступени (I, III, V), они устойчивы и образуют тоническое трезвучие (T_{35}), а четные (II, IV) — неустойчивы.

Лады бывают самые разные — и по количеству ступеней, и по высотным отношениям между ними. В европейской музыке наибольшее значение приобрели два родственных лада — мажор и минор в их многочисленных разновидностях. В каждом из них — семь ступеней, восьмая есть повторение первой октавой выше, и она действительно становится первой ступенью того же лада в следующей октаве — точно так же, как и первая ступень есть восьмая того же лада, но расположенного октавой ниже:



Мажор и минор построены аналогично: звуки тонического трезвучия окружены четырьмя неустойчивыми ступенями.



Отличает мажор от минора прежде всего положение III ступени. В мажоре она относительно выше, ближе к V, чем к I, а в миноре, наоборот, — ближе к I. В мажоре между I и III ступенью образуется большая терция, а в миноре — малая. С этим и связано более светлое, ясное звучание мажора в сравнении с более затененным колоритом минора.

В музыке XX в. часто встречается взаимопроникновение мажора и минора, когда высокая и низкая терции звучат и поочередно и даже одновременно (С. С. Прокофьев, П. Хиндемит, Д. Б. Кабалевский). Но еще в прошлом веке, решая особые художественные задачи, композиторы выходили за пределы мажора и минора. М. И. Глинка в опере «Рус-

лан и Людмила» характеризует Черномора в увеличенном ладу, состоящем только из больших секунд; Н. А. Римский-Корсаков в опере «Садко» пишет музыку подводного царства в особом ладу, где большие и малые секунды равномерно чередуются друг с другом (уменьшенный лад).

Звук, который принимается за тонику лада, определяет его тональность: до мажор — мажор с тоникой до (С), фа минор — минор от звука фа (F]. Вернувшись к примеру из «Подмосковных вечеров», нетрудно определить, что его тональность — неполный (без VII и VII ступеней) ре минор.

СТРОЕНИЕ МАЖОРА И МИНОРА
(I-V СТУПЕНИ)

До мажор
тон тон полутон тон

Тоническое трезвучие (большое)
2 тона

До минор
тон полутон тон тон

Тоническое трезвучие (малое)
1 1/2 тона

МЕСТО ПОЛУТОНА В МАЖОРЕ И МИНОРЕ
В мажоре полутон между III и IV ступенями
В миноре полутон между II и III ступенями

тон тон полутон тон
до ре ми♭ фа соль

Мажор (5 ступеней)
тон, тон, полутон тон

Минор (5 ступеней)
тон, полутон, тон, тон

«ЛА СКАЛА»

Так называется оперный театр в Милане — крупнейший центр итальянской оперной культуры.

Театр открыт 3 августа 1778 г. специально написанной к этому случаю оперой А. Сальери «Признанная Европа». Построено здание на месте церкви «Санта-Мария делла Скала», откуда театр получил свое название. Во время второй мировой войны оно было разрушено. Восстановлено инженером Л. Секки и вновь открыто в 1946 г.

До 1800 г. оперные спектакли ставили в течение «весеннего», «летнего», «осеннего» и «карнавального» сезонов. В конце XVIII — начале XIX в. здесь шли произведения П. Гульельми, Л. Керубини, Д. Чимарозы, Дж. Паизиелло. В 1812 г. в театре была исполнена опера Дж. Россини «Пробный камень», ставшая началом так. называемого «россиниевского» периода, во время которого впервые были поставлены оперы «Турок в Италии» (1814), «Сорока-воровка» (1817) и др. На сцене «Ла Скала» осуществлены первые постановки опер и других итальянских композиторов, среди них — «Элиза и Клаудио» (1821), «Клятва» (1837) С. Меркаданте, «Пират» (1827), «Норма» (1831) В. Беллини, «Лукреция Борджа» (1833) Г. Доницетти.

Период 1830—1840 гг. связан с именем Дж. Верди. Здесь состоялись премьеры его опер «Оберто» (1839), «Навуходоносор» (1842) и др. В дальнейшем в театре с неизменным успехом шли оперы Верди «Сила судьбы» (1869), «Дон Карлос» (1884), «Отелло» (1887, первая постановка) и др.

Во 2-й половине XIX в. на сцене «Ла Скала» увидели свет оперы А. Бойто («Мефистофель», 1868), А. Понкьелли («Джоконда», 1876); в конце XIX — начале XX в. — оперы Дж. Пуччини («Эфар», 1889; «Мадам Баттерфлай», 1904; «Турандот», 1926), У. Джордано («Андре Шенье», 1896); в XX в. — оперы Ф. Альфано, Ф. Чилеа, О. Респиги, А. Казеллы и других композиторов.

В «Ла Скала» шли также оперы П. И. Чайковского («Евгений Онегин», 1900; «Пиковая дама», 1906), М. П. Мусоргского («Борис Годунов», 1909; «Хованщина», 1926), С. С. Прокофьева («Любовь к трем апельсинам», 1947), Р. Вагнера, Р. Штрауса, К. Дебюсси, Л. Яначека, З. Кодая, Б. Бриттена, Д. Д. Шостаковича.

Интернационален и исполнительский состав труппы. Наряду со всемирно известными певцами из Италии, такими, как А. Патти, М. Баттистини, Э. Карузо, Т. Руффо, Т. Скипа, М. Дель Монако, Р. Тебальди, и другими на сцене театра выступали русские певцы Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, украинка С. А. Крушельницкая, болгары Б. Христов, Н. Гяуров, испанцы М. Кабалье, П. Доминго, шведка Б. Нильсон, американка Л. Прайс, финн М. Тальвела, советские артисты И. К. Архипова, Т. А. Милашкина, Е. В. Образцова, Е. Е. Нестеренко, В. А. Атлантов. Особый вклад в развитие искусства театра внесли

Здание Миланского театра «Ла Скала» (со старинной гравюры).



русские певцы, особенно Шаляпин. Своими выступлениями на сцене «Ла Скала» и созданными им потрясающими по жизненной правде образами, отличающимися единством вокального и сценического рисунка, он покорил итальянского зрителя.

В «Ла Скала» работали выдающиеся итальянские и иностранные дирижеры. В 1898—1903, 1906—1908 и 1921—1929 гг. во главе театра стоял *А. Тосканини*, с деятельностью которого связан его наивысший расцвет. Многие постановки осуществил Г. фон Караян, с 1968 г. театр возглавляет К. Аббадо.

Среди известных постановок 60-х — начала 70-х гг. — «Богема» Пуччини (1963), «Кольцо нибелунга» Вагнера (1963), «Хованщина» (1967 и 1971) и «Борис Годунов» (1967) Мусоргского, «Осада Коринфа» Россини (1969, впервые в XX в.) и др.

В последнее десятилетие режиссеры театра обогатили спектакли новыми, свежими идеями, внесли на сцену дух подлинной театральности, создали волнующее зрелище, где действуют живые, яркие характеры.

При театре «Ла Скала» существуют школы для воспитания певцов, танцовщиков и балерин.

Театр гастролирует по всему миру. В 1964 г. состоялись обменные гастроли «Ла Скала» в Москве и Большого театра в Милане. Через 10 лет труппа вновь выступала в нашей столице. Начиная с 60-х гг. в знаменитом итальянском театре стажируются лучшие молодые советские певцы.

ЛАТИНОАМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА

Так принято называть музыкальное искусство стран Латинской Америки, расположенных в Южной Америке и в южной части Северной Америки, к югу от реки Рио-Гранде-дель-Норте, включая Центральную Америку и Вест-Индию. Оно складывалось из трех источников: индейского, европейского и африканского. Древнейший из них — музыка, созданная великими культурами ацтеков, майя, кечуа, аймара и других индейских народов, которые достигли высокого музыкального профессионализма, имели свою систему обучения музыке. Придворные музыканты были знатоками театрализованных музыкально-хореографических действ, ритуалов, а народные музыканты хранили в памяти традиционные песни, танцы и наигрыши. После открытия Америки экспедицией Колумба в 1492 г. испанские завоеватели-конкистадоры привезли сюда европейские инструменты, музыкантов, национальные музыкальные жанры различных местностей Испании и Португалии. В среде европейцев следующих поколений, родившихся уже в Америке, — креолов — предпочитали испанский романс и другие жанры бытовой городской музыки, но впоследствии многие европейские мелодии и ритмы стали изменяться. Изысканные европейские салонные танцы, ариетты, куплетные песни попадали отныне в отдаленные сельские районы Южной Америки и приживались в суровой среде полуграмотных и предприимчивых переселенцев, отчаянных искателей счастья, неудачников, прибывших сюда из Европы в надежде разбогатеть. Здесь и складывалась креольская музыка, самобытная, своеобразная, выражающая настроения, тоску и надежды новых жителей континента. В ней нетрудно распознать испанские корни: это манера исполнения песенных жанров дуэтом, с параллельными терциями, преобладание трехдольных размеров, аккомпанемент гитары или ее местных разновидностей — чаранга, трес и др.

В колониальный период (XVI — начало XIX в.) испанские конкистадоры привозили в Америку тысячи африканцев, превращенных ими в рабов. Невольники не забывали своих обычаев, обрядовых танцев, сложного искусства ансамблевой игры на ударных инструментах (см. *Африки музыка*). Они быстро восприняли и чуждую им креольскую музыку. Так начался процесс формирования своеобразнейших жанров афро-американской музыки, объединившей в себе африканские и европейские истоки. Бразильская самба, кубинские соны и румбы, а также танцы-действа, включающие элементы театра, пантомимы, ансамблевого и хорового пения, — все эти многочисленные жанровые разновидности содержат в себе сплав традиций разных континентов, но всегда в различных пропорциях: одни ближе к африканским истокам, другие — к креольской музыке, лишь слегка затронутой африканским воздействием.

Завоевание в 1-й половине XIX в. странами Латинской Америки независимости создало исключительно благоприятные условия для распространения традиционной народной музыки, для развития национальных направлений профессионального композиторского творчества давших миру в XX в. таких самобытных музыкантов, как Э. Вила Лобос в Бразилии, А. Рольдан и А. Г. Катурла на Кубе, К. Чавес и С. Ревуэльтас в Мексике.

Творчество этих композиторов связано с ростом национального сознания в латиноамериканских странах. Каждый из них не только автор своеобразных музыкальных произведений, но и музыкально-общественный деятель. Бразильский композитор Э. Вила Лобос (1887—1959) уже в 1920-е гг. прославился как автор цикла фортепьянных пьес «Мир ребенка». Это произведение отразило всю многокрасочную панораму бразильской народной

музыки, которую композитор прекрасно изучил. Еще в юности с гитарой за плечами он путешествовал по всей стране, знакомясь с музыкальным творчеством индейцев, негров, метисов, мулатов, а также потомков португальских пришельцев-колонистов. «Шораны» — городские народные музыканты, участники традиционных бразильских уличных ансамблей «шоро» — приняли молодого Вила Лобоса в свою среду, он практически овладел их самобытным искусством. Свой опыт композитор увековечил в знаменитом цикле произведений «14 Шоро» (1920—1929) для различных исполнительских составов: здесь и оркестровые партитуры, и пьесы для различных сольных инструментов и ансамблей, и вокальная музыка. С именем композитора связаны и многие преобразования в музыкальной культуре Бразилии. Во многих городах он основал музыкальные школы и хоровые коллективы, разработал единую систему музыкального воспитания детей. В 1942 г. он организовал Национальную консерваторию хорового пения, а в 1945 г. по его инициативе в Рио-де-Жанейро была открыта Бразильская академия



Ча-ча кубинская.

музыки, бессменным президентом которой он являлся. Вила Лобос мечтал «научить всю Бразилию петь». Он собирал в праздничные дни на стадионе «Васко да Гама» в Рио-де-Жанейро оркестр из 1000 участников и хор из 40 000 студентов и школьников для исполнения патриотических песен и хоровых произведений.

На Кубе в 1920—1930-е гг. национальное движение выразилось в борьбе деятелей искусства за равноправие всех народностей острова, против насаждавшейся с севера, из США, расовой дискриминации. Подобно своему современнику, выдающемуся кубинскому поэту Н. Гильену, возглавившему движение «негристской поэзии», композиторы А. Рольдан (1900—1939) и А. Г. Катурла (1906—1940) основали афро-кубинское на-

правление в музыке Кубы. Они смело использовали африканские истоки национального фольклора, вводили в инструментальный состав произведений наряду с традиционными европейскими оркестровыми инструментами также и инструменты афро-кубинской музыки. Более 10 таких инструментов занято в сюите Рольдана «Ритмики». Самобытное звучание афро-кубинского фольклора слышится в таких сочинениях, как «Три маленькие поэмы» для оркестра, «Мотив сона» для голоса и инструментального ансамбля, балет «Ребамбарамба» Рольдана, «3 кубинских танца» для оркестра, сюита «Бембе» для фортепьяно, духовых и ударных инструментов Катурлы (о современной музыке Республики Куба см. *Стран социалистического содружества музыка*).

Поисками национального своеобразия характеризуется и творчество композиторов других стран Латинской Америки XX в. Во многих концертных залах мира звучат оркестровые произведения мексиканских композиторов: «Индейская симфония» Чавеса, «Уапанго» Х. П. Монкайо, «Сенсемайя» Ревуэльтаса. Аргентинец А. Хинастера объединил в своем творчестве европейские классические традиции с чертами фольклора своей страны (концерт для фортепьяно с оркестром, кантата «Магическая Америка»). Его соотечественник А. Рамирес прославился своей «Креольской мессой», в которой удачно преобразовал европейский жанр культовой музыки в сюиту народных аргентинских песенно-танцевальных пьес.

В музыкальной жизни латиноамериканских стран в 60—80-х гг. большую роль играет прогрессивное песенное направление, получившее название «Новая латиноамериканская песня». Песни борьбы и протеста направлены против диктаторских режимов, против засилья иностранных монополий. Так сказал об этой новой традиции один из ее основоположни-



Флейта многоствольная латиноамериканская.

ков — трагически погибший чилийский певец, композитор и поэт В. Хара: «Не думаю, что быть революционным певцом значит не более, чем петь песни политического содержания. По-настоящему революционным является спасение наших национальных ценностей от империалистического проникновения. Песня кечуа, песня мапуче, песня аймара должны сыграть свою роль в преобразовании нашего континента».

ЛЕЙТМОТИВ

Слово это заимствовано из немецкого языка и означает «ведущий мотив» — яркий, образный мелодичный оборот (порой целая тема), применяемый в музыке для характеристики какого-либо лица, явления, идеи, переживания и многократно повторяющийся по ходу развития сюжета. Принцип лейтмотива широко используется в опере, балете, кантатах, а также в инструментально-программных сочинениях. Таковы, к примеру, лейтмотивы трех карт, Графини в «Пиковой даме» П. И. Чайковского, коварного Бомелия в



«Царской невесте» Н. А. Римского-Корсакова, Шахрияра и Шехеразады в его же симфонической поэме «Шехеразада», любви в балете С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

Обращения к лейтмотивной технике наблюдаются с конца XVIII в., но по-настоящему лейтмотивы вошли в музыку в эпоху *романтизма.* Творчески своеобразную разработку принцип лейтмотива получил в музыке русских композиторов, став одним из средств реалистической оперной драматургии.

Термин появился в 70-х гг. XIX в. в связи с творчеством Р. Вагнера, впервые сделавшего лейтмотивную технику основой музыкальной драматургии своих опер, особенно тетралогии «Кольцо нибелунга». Но само явление существовало и раньше и не только в профессиональной музыке. Его история уходит в глубь веков. С. М. Эйзенштейн, осуществивший постановку вагнеровской оперы «Валькирия», считал лейтмотивную технику древнейшей и глубинной основой художественного мышления, поэтому и в своем искусстве — кино — пришел к системе зрительно-пластических лейтмотивов.

Использование лейтмотивов в профессиональном музыкальном искусстве вытекает из желания композиторов добиться прямого соответствия музыки смыслу ситуации и сценического действия в опере и балете (или сюжету — в программной инструментальной музыке). Так, в опере Римского-Корсакова «Кащей бессмертный» лейтмотивы помогают выразить противостояние мира злой фантастики и мира человеческой любви, верности, справедливости. Лейтмотивы Кащеева царства — угловатые, механистичные, безжизненно-мрачные, в то время как положительные персонажи характеризуются музыкой открытой и напевной. Музыкальная ткань, пронизываемая лейтмотивами, становится как бы ареной борьбы сил зла и побеждающего его добра.

ЛЕНИН И МУЗЫКА

В воспоминаниях друзей и соратников В. И. Ленина можно прочесть его высказывания о некоторых музыкальных произведениях. Эти высказывания раскрывают, как глубоко воспринимал и понимал Владимир Ильич музыку классическую и народную, ее неповторимую красоту, могучее влияние на людей.

Музыка была другом В. И. Ленина с самого раннего детства. Мария Александровна Ульянова, прекрасная музыкантша, стремилась привить детям любовь к музыке. В семье постоянно звучали сонаты *Л. Бетховена.* Часто по вечерам все собирались вокруг рояля и с наслаждением слушали игру матери. Иногда Мария Александровна играла с кем-нибудь из детей в четыре руки. Любовь к музыке великого композитора В. И. Ленин сохранил на всю жизнь.

«Ленин слушает». Рисунок Н. Н. Жукова. 1967.



«В. И. Ленин у А. М. Горького в 1920 году» («Аппассионата»). Картина Д. А. Налбандяна. 1956.



Отец Володи, Илья Николаевич, знал много песен и часто пел вместе с детьми. Среди песен были и запрещенные: «Утес Стеньки Разина», «Песня Еремушке» и др. Гимназистом, во время загородных прогулок, Володя вместе с друзьями любил петь «Дубинушку», «Вниз по матушке, по Волге», «Арестант». Особое отношение к народной песне сохранилось у него на всю жизнь. Русские песни, песни о Волге соединялись в его душе с картиной неповторимой, бескрайней шири русских полей, великой могучей реки. Он видел в этих песнях отражение тяжелой жизни порабощенного народа, находил в них надежду на лучшее будущее, стремление освободиться от пут, разорвать их, сбросить тягостные оковы.

Особое место в жизни Владимира Ильича занимает музыка Бетховена. Величие, мощь, патетика, гражданственность, огромный мир внутренней жизни, грандиозность замыслов, беспредельная страстность, желание преобразовать мир, сделать его справедливым, сделать жизнь человека достойной — все эти мысли и чувства, волновавшие композитора, были близки и понятны В. И. Ленину. Ведь именно ему принадлежат знаменитые слова об «Аппассионате» Бетховена, которые запомнил М. Горький: «Ничего не знаю лучше «Appassionata», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!» Как же глубоко надо ощущать музыку, чтобы так о ней сказать!

Неоднократно слушал Владимир Ильич «Патетическую сонату» Бетховена, которую по его просьбе играла пламенная революционерка Инесса Арманд.

Невозможно представить себе занятость В. И. Ленина после победы Великой Октябрьской социалистической революции. Каждый час, каждая минута были отданы государственным делам, делам жизненно важным для существования молодой Страны Советов. И все же великий вождь пролетариата находил время послушать музыку.

На квартире в Кремле у одного из старейших соратников В. И. Ленина, ближайшего его помощника, крупного деятеля Советского государства А. Д. Цюрупы устраивались домашние концерты. На одном из таких концертов присутствовал В. И. Ленин, и пианист Г. И. Романовский играл несколько его любимых произведений. Дети Цюрупы Валентина и Всеволод, вспоминая впоследствии об этих концертах, рассказывали: «...Начиная с первых полных страстной мощи аккордов вступления Владимир Ильич был захвачен игрой пианиста. На его лице словно отражалась стремительная смена мыслей и чувств, вызванных музыкой». В этот вечер Гавриил Иванович играл с особенным подъемом и вдохновением. И произведения Баха, исполнявшиеся им с редкой эмоциональной наполненностью и виртуозной техникой, и другие вещи, включенные в программу (в частности, «Лесной царь» Шуберта — Листа, очень нравившийся Владимиру Ильичу), встречали благодарный отклик слушателей, но, разумеется, своего зенита накал внимания достигал во время исполнения «Патетической».

Известно восторженное отношение Владимира Ильича к «Эгмонту» Бетховена. Впервые В. И. Ленин услышал увертюру к «Эгмонту» в фортепьянном переложении. «Ты обязательно послушай», — взволнованно говорит он Надежде Константиновне. В декабре 1919 г. В. И. Ленин и другие члены правительства присутствовали на концерте в Большом театре для делегатов 7-го съезда Советов. Начинался концерт увертюрой к «Эгмонту» в исполнении симфонического оркестра Большого театра.

«...Радостно отдайте жизнь за то, что дороже всего, — за свободу!» — читал артист А. И. Южин монолог Эгмонта.

Особенно волновала Владимира Ильича музыка *П. И. Чайковского.* В письме к матери от 4 февраля 1903 г. он писал о 6-й («Патетической») симфонии: «Недавно были первый раз за эту зиму в хорошем концерте и остались очень довольны, — особенно последней симфонией Чайковского (Simphonie pathétique)». По просьбе Владимира Ильича произведения Чайковского исполняли его ближайшие соратники — большевики П. А. Красиков, М. С. Кедров, С. И. Гусев.

В. И. Ленин высоко ценил революционные песни, их организующую и воспитательную роль. В 1913 г. в своей статье «Развитие рабочих хоров в Германии» он писал, что «...во всех больших городах мира, во всех фабричных поселках и все чаще в хижинах батраков раздается дружная пролетарская песня о близком освобождении человечества от наемного рабства» (Полн. собр. соч., т. 22, с.276). Песни «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Замучен тяжелой неволей», «Вы жертвою пали», «Беснуйтесь, тираны» В. И. Ленин любил особенно. Он сам воодушевлялся и воодушевлял других, участвуя в их исполнении. Ноты *«Интернационала»* еще до перевода его текста на русский язык были в домашней библиотеке Ульяновых. Эта мужественная пролетарская песня занимала внимание В. И. Ленина постоянно. Владимир Ильич часто цитировал строки из «Интернационала», написал специальную статью об авторе текста Э. Потье. «Потье умер в нищете. Но он оставил по себе поистине нерукотворный памятник. Он был одним из самых великих пропагандистов посредством песни», — писал В. И. Ленин (Полн. собр. соч., т. 22, с. 274).

ЛЕНИНИАНА МУЗЫКАЛЬНАЯ

В советском музыкальном искусстве ленинская тема занимает совершенно особое место. К этой теме обращаются композиторы разных поколений и национальных школ. Они стремятся запечатлеть революционный дух нашей эпохи, ее великие коммунистические идеалы. И именно в жизни и деятельности Владимира Ильича Ленина — революционера и мыслителя, вождя международного пролетариата, основателя Коммунистической партии и Советского государства — композиторы видят наиболее полное и концентрированное воплощение нашей эпохи.



Лениниана музыкальная включает произведения самых разных жанров: песни, кантаты, оратории, оперы, симфонии.

Музыкальная Лениниана включает произведения самых различных жанров — от песни до оперы и оратории. В них В. И. Ленин предстает как великий борец за счастье людей, своей революционной деятельностью опре-

делививший ход мировой истории, и в то же время как человек, близкий людям труда, безгранично преданный своему делу.

Композиторы по-разному подходят к решению ленинской темы, однако основные принципы ее трактовки в советском музыкальном искусстве оказываются общими. Ленинскую тему композиторы решают, как правило, не иллюстративно, а в обобщенно-эпическом, драматическом и лирико-философском планах.

Еще при жизни В. И. Ленина в народе слагались о нем песни, в 1924—1925 гг. появляются первые профессиональные музыкальные сочинения. В них выражена и горечь невосполнимой утраты, и непоколебимая верность ленинскому делу. Их авторы — М. И. Красев (хор «Налетала вьюга»), М. В. Коваль (песня «Снежинки»), А. Д. Кастальский (оратория «В. И. Ленину») и др. В 20—30-х гг. ленинская тема воплощается преимущественно в жанрах, связанных со словом, — песне, кантате, оратории, опере. Наиболее значительные произведения этого времени — песни А. А. Давиденко, Коваля, Б. С. Шехтера; коллективное сочинение группы ленинградских композиторов (М. И. Чулаки, Б. А. Арапов, В. В. Щербачев и другие) — оратория «Ленин»; драматическая симфония «Ленин» В. Я. Шебалина для чтеца, солистов, хора и оркестра; 3-я симфония («Реквием памяти В. И. Ленина») Д. Б. Кабалевского, посвященная памяти вождя. В 1939 г. в опере «В бурю» Т. Н. Хренникова впервые образ В. И. Ленина был воссоздан на оперной сцене, но не музыкальными, а сценическими средствами: музыка не звучит во время сцены, в которой появляется В. И. Ленин.





Смелым, интересным и художественно убедительным опытом воплощения ленинской темы в 30-х гг. явилась кантата С. С. Прокофьева «К 20-летию Октября». В ней использованы фрагменты из нескольких работ В. И. Ленина. Музыкальный язык кантаты — очень экспрессивный, динамичный, передающий дух революционной ленинской эпохи.

С середины 50-х гг. начинается новый этап в развитии советской музыкальной Ленинианы. Ленинская тема получает глубокую, многостороннюю разработку. Если в 40-х — начале 50-х гг. во многих сочинениях преобладала эпическая, монументальная трактовка ленинской темы, то в последующие годы композиторы стремятся передать душевную теплоту, обаяние Ленина — человека близкого и понятного людям.

«Песня о Ленине» А. Н. Холминова и «Ленин всегда с тобой» С. С. Туликова знаменовали собой новый подход к ленинской теме в песенном жанре — лирико-эпический.

В творчестве почти всех советских композиторов-песенников ленинская тема занимает значительное место. Хорошо известны и любимы песни о В. И. Ленине А. В. Александрова («Святое ленинское знамя»), В. И. Мурадели («Песня о Ленине»), А. Г. Новикова («Ленина помнит Земля»), П. К. Аедоницкого («Песня обращается к тебе»), А. Н. Пахмутовой (вокальный цикл «Песни о Ленине») и многих других композиторов. Показательно их жанровое разнообразие: ода и гимн, лирический монолог и песня-плакат.

В области хоровой музыки также появились яркие, новаторские сочинения. Среди них — «Патетическая оратория» Г. В. Свиридова, кантаты В. Р. Тормиса «Слова Ленина», А. Я. Эшпая «Ленин с нами», А. Г. Арутюняна «Ода Ленину», оратория Р. К. Щедрина «Ленин в сердце народном». Последнее сочинение очень показательно для современной трактовки образа вождя: он раскрывается через восприятие простых людей, встречавшихся с В. И. Лениным или представляющих его себе. Композитор добивается художественной многогранности образа, особой его глубины и правдивости.

В оперном жанре композиторы также предпринимали попытки по-новому воссоздать музыкально-сценический образ В. И. Ленина (оперы «Октябрь» Мурадели, «Братья Ульяновы» Ю. С. Мейтуса).

В. И. Ленину посвящены большие симфонические произведения: «Ода памяти В. И. Ленина» А. И. Хачатуряна, 4-я симфония Д. Гаджиева («Памяти Ленина»), симфоническое повествование «Акын поет о Ленине» В. А. Власова. Образ В. И. Ленина занимает особое место в 12-й симфонии Д. Д. Шостаковича («1917 год»). Ее вторая часть — «Разлив» — воплощает размышления вождя об исторических судьбах России.

К ленинской теме обращаются не только советские композиторы. Так, например, перу Х. Эйслера принадлежит реквием «Ленин» на слова Б. Брехта (см. *Стран социалистического содружества музыка*).

М

МАГНИТНАЯ ЗАПИСЬ

Магнитную звукозапись впервые осуществил в 1898 г. датский физик В. Паульсен. С помощью аппарата, названного телеграфоном, на стальную проволоку был записан звук. Первый промышленный магнитофон с использованием магнитной ленты был выпущен в 1934 г.

В нашей стране и за рубежом магнитофоны выпускаются различных типов: студийные и бытовые. Они отличаются размером, весом, числом звуковых дорожек по ширине ленты, скоростью ее движения, диапазоном записываемых частот, выходной мощностью.

Бытовые магнитофоны подразделяются по видам на стационарные и переносные; по типам — на катушечные и кассетные. Катушечный аппарат позволяет получать более высокое качество записи и воспроизведения, большое время звучания на одной катушке. Кассетный магнитофон можно использовать и дома, и в походе. Он очень прост в обращении: кассета легко вставляется в пазы, и аппарат включается на запись или воспроизведение.

Качество магнитной записи зависит от скорости движения ленты: чем скорость больше, тем выше качество и меньше искажений. В студийных магнитофонах используется скорость 38,1 см/с и 19,05 см/с; в бытовых — 19,05, 9,53 см/с и 4,75 см/с; в портативных — скорость 2,4 см/с.

Выпускаются монофонические и стереофонические магнитофоны. Последние имеют не один, а два усилителя записи и воспроизведения и два громкоговорителя. Качество звучания стереофонической записи значительно выше монофонической. Стационарные бытовые магнитофоны питаются от сети переменного тока, переносные — от батарей или аккумуляторов.

Кроме магнитофонов выпускаются магнитофонные приставки. Приставка не имеет усилителя мощности и громкоговорителя. Ее можно использовать для записи, которую прослушивают через наушники. Для воспроизведения приставку необходимо подключить к приемнику, радиоле, телевизору или к отдельному усилителю с громкоговорителем.

Магнитофоны в виде кассетной панели используют в комбинированных радиоустройствах: в магнитолах (сочетание магнитофона и радиоприемника) и магниторадиолах (сочетание магнитофона и радиолы).

Магнитофоны-проигрыватели немногим больше компакт-кассеты, их вес не превышает 500 г. Питаются они от батарей. Прослушивают музыку через маленькие наушники.

На магнитную ленту можно записать музыку с грампластинки, музыкальную передачу, услышанную по радиоприемнику, телевизору. Для этого вход магнитофона соединяют с источником программы. Сейчас выпускаются в продажу магнитные ленты и кассеты с уже готовой записью музыкальных произведений.

МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА

Эстетика — это наука о сущности и основных законах искусства, о прекрасном в действительности и в искусстве. Все это вместе принято называть сферой эстетического освоения общественным человеком действительности, которое нередко и определяется как предмет эстетики. Марксистско-ленинская эстетика — это эстетика, основанная на марксистско-ленинском мировоззрении, являющаяся применением философии диалектического и исторического материализма к сфере эстетического, т. е. к области прекрасного и искусства. Ее основы заложены в трудах К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина.

Термин «эстетика» (от греческого слова «эстезис» — «чувственность», т. е. способность воспринимать мир с помощью чувств, эмоций) возник в XVIII в., но сама эстетика как наука существовала уже в глубокой древности. Людей всегда интересовали вопросы о том, что такое прекрасное и что такое искусство, и в разные эпохи они давали на них разные ответы, в зависимости от того, какого мировоззрения они придерживались и каковы были общественная жизнь и художественная практика того или иного времени.

Марксизм-ленинизм, явившийся революционным переворотом в области философии, коренным образом изменил взгляды на природу эстетического, ознаменовал возникновение новой эстетики, тесно связанной с борьбой пролетариата за создание социалистического общества и его подлинно народной художественной культуры. Будучи высшим этапом в развитии мировой эстетической мысли, марксистско-ленинская эстетика вместе с тем не отказывается от предшествующих ее завоева-

ний, а перерабатывает их на основе нового мировоззрения, ставя на службу задачам социалистической культуры. Особенно дороги и значимы для нас в прошлом достижения эстетики античности, Возрождения, Просвещения, немецкой классической эстетики и эстетики русских революционных демократов В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова.

Марксистско-ленинская эстетика показывает, что в отличие от идеалистических учений, которые рассматривают искусство и красоту как результат божественного откровения или как чисто субъективное проявление человеческого духа, художественная культура человечества имеет земные, реальные корни, зависит от объективных материальных законов общественного развития. В общественном труде формируется способность человека созидать «по законам красоты» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 94).

Искусство — это одна из форм общественного сознания, основанная на художественно-образном отражении действительности, воплощающая и формирующая общественно-эстетические идеалы людей определенного общества и эпохи. Посредством искусства люди осознают в художественных образах свое собственное историческое бытие, и искусство помогает им двигаться вперед, способствует преодолению жизненных противоречий, духовному формированию, возвышению и облагораживанию человека. Искусство является концентрированным выражением красоты жизни, воплощением эстетического идеала эпохи. Поэтому оно способно помогать эстетическому развитию людей, удовлетворять их стремления к прекрасному. Эстетическое по самой природе своей связано с этическим, т. е. с нравственным воспитанием и совершенствованием людей. Отображая реальную жизнь, искусство способно глубоко осмысливать ее, выражать большие, обобщающие идеи. Поэтому особенно велика его роль в формировании мировоззрения, в духовном развитии всего народа. Правдивость, идейность и *партийность, народность* — основные принципы искусства *социалистического реализма,* учение о которых содержится в марксистско-ленинской эстетике. Поскольку марксистско-ленинская эстетика является философской, партийной по своей идейно-политической направленности наукой, помогающей строительству художественной культуры социалистического общества, она развивается в борьбе с буржуазной идеологией, с идеалистическими учениями и с модернистским искусством, выражающим кризис художественной культуры капиталистических стран.

Применение положений марксистско-ленинской эстетики к музыкальному искусству принято называть музыкальной эстетикой. Это не какая-то особая, отдельная наука, а изучение сущности и основных законов музыкального искусства с позиций марксистско-ленинской эстетики. На первый взгляд музыка является искусством совершенно особым: она лишена зрительной наглядности, прямого воспроизведения предметного мира. Этим пользовалась идеалистическая эстетика, чтобы представить музыку как выражение чистого духа (объективного или субъективного). Но марксистско-ленинская эстетика показывает, что музыка, обладая своей спецификой, вместе с тем подчиняется общим законам искусства. Она по-своему также отражает реальную общественную жизнь людей, воплощает идейное содержание и идеалы людей, помогает формированию духовного мира человека. Выражая прямо все богатство человеческих переживаний, душевных движений, музыка воплощает через них идеи и обладает также изобразительными возможностями, благодаря чему способна вызывать многообразные ассоциации и давать развернутые обобщенные картины реального мира. Музыка, как и всякое искусство, связана с развитием общества. Несомненна, например, связь творчества Л. Бетховена с событиями Великой французской революции 1789—1794 гг., М. П. Мусоргского — с борьбой русского народа против самодержавного насилия и гнета, Д. Д. Шостаковича — с революционными и военными коллизиями и потрясениями XX в. Творчество советских композиторов — плоть от плоти нашей социалистической действительности. Отображая ее, оно помогает нам жить, бороться и строить коммунистическое общество.

Основными задачами марксистско-ленинской эстетики являются: изучение и философское обобщение художественной практики развитого социалистического общества, теоретических и практических вопросов эстетического воспитания; раскрытие основных закономерностей художественной культуры зрелого социализма (сближения и взаимообогащения национальных художественных культур, единства в развитии народного и профессионального искусства, гармоничного развития всех видов и жанров художественного творчества и других); разработка теоретических и методологических основ исследования отдельных видов и жанров искусства; разработка эстетических проблем труда, а также эстетики образа жизни, быта, общения, поведения и т. д. в связи с проникновением прекрасного во все сферы жизни; критика реакционной буржуазной эстетики и антиреалистического модернистского искусства. Марксистско-ленинская эстетика направлена на теоретическое обоснование и практическое претворение самых гуманных целей: формирование гармонически и всесторонне развитой личности, утверждение коммунистического общественного строя.

МАРШ

Марш, наряду с *песней* и танцем, — один из самых распространенных *жанров* музыки. Он звучит на парадах и воинских церемониалах, при выносе боевого знамени. Под звуки траурного марша отдают последние почести павшим героям. Пионерские сборы, спортивные праздники, военно-спортивные игры «Зарница» и «Орленок», походы невозможно себе представить без звонкого марша или марша-песни. Они сплачивают ребят, создают бодрое, радостное настроение.

Есть несколько типов маршей. В строевом, походном марше на первом плане — организующий *ритм*. Встречный марш, который исполняется во время церемонии встречи гостей, отличается торжественностью, величавостью. Концертный марш, посвященный патриотической теме, всегда несет в себе праздничное, приподнятое настроение. Наконец, похоронный марш полон скорби и сдержанной суровости.

Велика организующая роль марша. Не случайно многие из революционных песен созданы в жанре марша. Это знаменитые «Марсельеза», «Варшавянка», *«Интернационал»,* «Смело, товарищи, в ногу», «Мы — кузнецы», «Вперед, друзья» и многие другие. В них слышится призыв к борьбе, к объединению борцов под знаменами революции. Гражданская война принесла с собой новые походные марши-песни: «Красная Армия всех сильней», «Гулял по Уралу Чапаев-герой», «По долинам и по взгорьям».

Участники праздника держат стройный шаг под звуки марша.



В темпе марша написана «Священная война», созданная композитором А. В. Александровым в самом начале Великой Отечественной войны.

В жанре марша написан и всем хорошо известный «Гимн демократической молодежи мира» А. Г. Новикова на слова Л. И. Ошанина (сначала он так и назывался «Марш демократической молодежи»).

Невозможно себе представить без марша и жизнь Советской Армии. Советский военный марш организует и воспитывает. Под его четкий размеренный ритм солдаты равняют шаг в походном или парадном строю. В марше воплощен боевой дух наших воинов, их мужество, героизм, большая нравственная сила. Таковы марши С. А. Чернецкого, Н. П. Иванова-Радкевича, А. В. Александрова и многих других советских композиторов.

Торжественные марши сопровождают военный парад на Красной площади в Москве.



Музыка марша очень выразительна, эмоциональна. И потому многие композиторы включали его в свои более крупные произведения — *симфонии, оперы, балеты* для передачи героических или скорбных образов. Мы можем найти марши в сочинениях Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, М. И. Глинки, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича.

МЕЛОДИЯ

Ее называют душой музыки, одаривают эпитетами — благородная, возвышенная, вдохновенная, грациозная, сладостная. П. И. Чайковский, А. Г. Рубинштейн, С. В. Рахманинов и другие композиторы оставили нам произведения, которые называются «Мелодия» — они как бы олицетворяют музыкальность самой музыки.

Почему же из всех компонентов музыки именно мелодия — одноголосная мысль ближе всего человеку? Ответ простой: мелодию можно спеть, и человек действительно очень часто мысленно ей подпевает. Это очень важно. В сопереживании — сила музыки. Картина живописца предстает в первую очередь как внешний объект, и только постепенно человек оценивает музыку линий в картинах С. Боттичелли, нежные краски О. Ренуара, стройную гармонию Рафаэля. Музыка же изначально, от самых первых звуков колыбельной воспринимается как дружественный, родственный голос, звучащий в душе.

Не всякую одноголосную последовательность звуков мы назовем мелодией, а только осмысленную, живую, одухотворенную. Если бы смысл, окружающий звуки мелодии, сделался вдруг видимым, нам бы открылась картина удивительно многокрасочная. Вот, например, так называемая «бесконечная мелодия». Она развертывается как песнь души, наполняющее ее чувство то растет, то словно в изнеможении слабеет, окрáшивается эмоциональными полутонами — надеждой, радостным порывом, разочарованием, печалью, решимостью. Такие мелодии звучат в музыке романтиков — их можно встретить у Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Вагнера. Особенной широтой эмоционального дыхания отличаются мелодии Чайковского и Рахманинова.

А вот совершенно иной тип мелодии — своего рода характеристический портрет персонажа. Таких мелодий, опирающихся на яркий жест, движение, на выразительность шага, особенно много в балетах; в инструментальных произведениях — у Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Д. Скарлатти, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, С. С. Прокофьева, Р. К. Щедрина.

Есть мелодии-речи, мелодии-монологи. Многие мелодии И. С. Баха не столько поют, сколько страстно и возвышенно говорят; их вдохновенно-напряженный ораторский пафос передается и слушателю. В эпоху романтизма мелодия-речь окрашивается в иные жанровые тона, например в легендах, поэмах, думках, в вокальных и инструментальных балладах, погружающих слушателя в атмосферу тревожных и необычных событий.

Каждый жанр, каждый исторический, национальный и индивидуальный стиль вызывают к жизни свои особые типы мелодики. Их различия выявляются в самых разных сторонах звучания: в характере высотной линии, в ладогармонической напряженности звуков и интервалов, в ритмике, в темпе, артикуляции, в способах синтаксического членения и связи. За всеми этими различиями звукового оформления важно почувствовать богатство исторического содержания музыки, множественность проявлений человека в разнообразных ситуациях исторически развивающейся жизни.

«МОГУЧАЯ КУЧКА»

Творческое содружество русских композиторов, возникшее на рубеже 50—60-х гг. XIX в., в период общественно-демократического подъема в России и расцвета русской культуры. Известно также под названием Балакиревский кружок, или Новая русская музыкальная школа. Название «Могучая кучка» дал кружку В. В. Стасов. Кружок складывался в течение нескольких лет (1856—1862) вокруг *М. А. Балакирева* при активном участии Стасова.

Раньше других (1856) сблизился с Балакиревым военный инженер по профессии, композитор и музыкальный критик Ц. А. Кюи. Зимой 1857 г. к ним присоединился офицер Преображенского полка *М. П. Мусоргский,* а в ноябре 1861 г. — 17-летний выпускник Морского офицерского корпуса *Н. А. Римский-Корсаков.* Поздней осенью 1862 г. в доме профессора С. П. Боткина состоялось знакомство Балакирева с молодым адъюнкт-профессором Медико-хирургической академии *А. П. Бородиным.* С осени 1865 г. после возвращения Римского-Корсакова из кругосветного плавания собрания кружка стали проходить в полном составе.

Общепризнанным главой «Могучей кучки» стал Балакирев. На это ему давал право огромный талант, творческая смелость, внутренняя сила и убежденность в отстаивании национально-самобытных путей развития русской музыки.

Он, по словам Стасова, приехал в Петербург «целым молодым профессором... русской национальной музыки». На собраниях «Могучей кучки» много внимания уделялось изучению лучших произведений классического наследия и современной музыки. Играли произведения Р. Шумана, Ф. Листа и Г. Берлиоза, но чаще Ф. Шопена и М. И. Глинки. Высоко ценили композиторы-«кучкисты» творчество Л. Бетховена, которого они считали родоначальником всей новой музыки.

Балакиревский кружок являлся для молодых музыкантов не только школой профессионального мастерства. Здесь складывались их общественно-эстетические взгляды. На встречах читали произведения мировой классической литературы, обсуждали политические, исторические события, изучали статьи В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, А. И. Герцена. Идеологом кружка был Стасов, его влияние на мировоззрение «кучкистов» было огромно. Нередко он подсказывал балакиревцам замыслы будущих произведений: предложил Бородину написать оперу по «Слову о полку Игореве», подал Мусоргскому мысль о «Хованщине». Стасов посвятил деятелям «Могучей кучки» ряд статей, создал монографии о Мусоргском, Бородине, Римском-Корсакове, Кюи; в работах «Наша музыка за последние 25 лет», «Искусство XIX века» большое внимание уделил деятельности «Могучей кучки».

«Могучая кучка» не была замкнутым кружком, ее связи с художественной жизнью всегда отличались многосторонностью. Среди единомышленников и друзей балакиревцев —

МИЛИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ БАЛАКИРЕВ (1837—1910)



Восемнадцатилетним юношей Милий Алексеевич Балакирев впервые встретился с М. И. Глинкой, который с интересом прослушал сочинение молодого автора — фантазию на мотивы из оперы «Иван Сусанин». Окончательно решив стать музыкантом, Балакирев переезжает в Петербург. К этому времени он окончил гимназию в Нижнем Новгороде, там же занимался музыкой у дирижера местного театра. Затем учился в Казанском университете на математическом факультете, выступал как пианист-виртуоз в домах аристократов.

В Петербурге он сразу приобретает известность как пианист, но не хочет этим ограничиваться. Вдохновленный чтением журналов «Современник» Н. Г. Чернышевского, «Колокол» А. И. Герцена, советами В. В. Стасова, Балакирев выбирает для себя путь нелегкой борьбы за передовое искусство, за утверждение самобытности русской музыкальной культуры. Вместе с хоровым дирижером Г. Я. Ломакиным в 1862 г. Балакирев организует Бесплатную музыкальную школу, ставшую очагом массового музыкального образования. С этого момента началась его дирижерская деятельность. В концертах исполнялись произведения Глинки, А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова, Г. Берлиоза, Р. Шумана, Ф. Листа.

Вокруг Балакирева сложился кружок композиторов, известный под названием *«Могучая кучка»*. На протяжении ряда лет он помогал овладеть композиторским мастерством М. П. Мусоргскому, А. П. Бородину, Римскому-Корсакову, Ц. А. Кюи.

Чтобы собрать и записать народные песни, Балакирев отправляется в поездки по Волге, на Кавказ. Услышанные там мелодии он использовал в своих сочинениях: «Увертюре на темы трех русских песен» (1858), симфонических поэмах «Русь» и «Тамара», фортепьянной фантазии «Исламей» (1869). Это замечательные образцы программной музыки. Образы стихотворения М. Ю. Лермонтова воссозданы в симфонической поэме «Тамара» (1882). Звуки оркестра рисуют картину таинственного Дарьяльского ущелья. В картине пира звучат мелодии восточных плясок: то грациозных, то стремительно-диких. Томный лирический мотив характеризует прекрасную царицу Тамару.

Творческое наследие Балакирева невелико: несколько симфонических, фортепьянных произведений, музыка к трагедии У. Шекспира «Король Лир», около 50 песен и романсов. Они привлекают искренностью и глубиной чувства, богатством образов: лирических, драматических, философских, сказочных.

С именем Балакирева связан целый этап в развитии русской музыкальной культуры. Восприняв заветы основоположников русской классики Глинки и Даргомыжского, Балакирев открывает новые пути развития музыки — образов, тем, выразительных средств.

Значение его творчества и общественной деятельности для развития отечественной культуры очень велико.

«Могучая кучка. Балакиревский кружок». Картина А. В. Михайлова. 1950 (фрагмент).



А. С. Даргомыжский, сестра Глинки Л. И. Шестакова, сестры А. Н. и Н. Н. Пургольд. С участием сестер в их доме состоялось исполнение «Каменного гостя» Даргомыжского, «Бориса Годунова» Мусоргского, «Псковитянки» Римского-Корсакова.

Со второй половины 60-х гг. деятельность «Могучей кучки» приняла широкий общественный размах. Этому способствовали растущие масштабы деятельности самого Балакирева. В 1862 г. он совместно с Г. Я. Ломакиным организовал Бесплатную музыкальную школу, дирижировал симфоническими концертами Русского музыкального общества, в которых исполнялась музыка его товарищей по кружку (см. *Русская музыка XVIII — начала XX в.*). В это время крепнут связи «Могучей кучки» с московскими музыкантами — П. И. Чайковским, Н. Г. Рубинштейном и другими. Отношения, связывавшие балакиревцев с деятелями музыкальной культуры, были подчас очень сложными. Они, например, недооценивали положительную роль созданной в 1862 г. консерватории, видя в ней рассадник «академизма» и «немецкого влияния». Со временем противоречия сглаживались, но даже и на первых порах они не были непреодолимыми, так как порождала их не личная вражда, а стремление к прогрессу национальной культуры и искренняя убежденность балакиревцев в том, что данный путь — единственно верный.

Членов «Могучей кучки» связывала тесная дружба, они всегда были готовы поделиться друг с другом идеями, сюжетами, прийти на помощь. Так, Балакирев и Мусоргский подсказали Римскому-Корсакову сюжеты симфонии «Антар» и оперы «Псковитянка»; Кюи и Даргомыжский подали Мусоргскому мысль об опере «Женитьба»; Бородин подарил Римскому-Корсакову сборник алжирских мелодий, откуда были заимствованы основные темы «Антара»; Мусоргский передал Римскому-Корсакову план музыкальной картины «Садко». Римский-Корсаков неоднократно приходил на помощь Бородину во время работы над оперой «Князь Игорь». После смерти своих друзей Римский-Корсаков проделал титаническую работу по завершению или оркестровке опер Мусоргского «Хованщина» (1883), «Борис Годунов» (1896), «Женитьба» (1906), оперы Бородина «Князь Игорь» (1890, совместно с Глазуновым).

Всех членов «Могучей кучки» объединяло стремление продолжить дело Глинки во славу и процветание отечественной музыки. Как и у Глинки, жизнь народа стала главной темой их творчества, объектом постоянного наблюдения, изучения. Они воссоздавали ее через события истории и через образы поэтических сказок и былин; через философские раздумья о судьбах Родины и яркие картины быта, через образы русских людей всех сословий и времен. По словам Стасова, балакиревцы развернули перед слушателями «океан русских людей, жизни, характеров, отношений».

Балакиревцы восхищались красотой русской народной песни. 40 русских народных песен собрал и обработал Балакирев, 100 — Римский-Корсаков. Любовь к русской песне отразилась и на стиле произведений самих композиторов, отличающихся ясным национальным колоритом. Живо интересовались «кучкисты» и песнями других народов России, особенно мелодиями Кавказа и Средней Азии.

Демократическая направленность творчества композиторов «Могучей кучки» выразилась и в стремлении создавать музыку яркую, доступную и понятную широкому кругу слушателей. Это было одной из причин обращения к вокальным жанрам (романс, опера), создания программных инструментальных произведений, сближавших музыку с литературой и живописью.

Просветительская деятельность «Могучей кучки» и работа Бесплатной музыкальной школы наталкивались на враждебное отношение реакционных дворянско-аристократических кругов. Балакирев был не в силах противостоять им и на длительное время отошел от музыкальной и общественной деятельности. За это время его ученики и товарищи стали уже зрелыми художниками. Каждый из них пошел своим путем, и кружок распался. Однако никто не изменил идеалам «Могучей кучки» и не отрекся от товарищей. Идеи балакиревцев получили свое развитие в творческой и просветительской деятельности композиторов нового поколения. Их творчество и передовые идеи оказали большое влияние и на развитие зарубежной (в частности, французской) музыки.

МОСКОВСКИЙ ДЕТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Московский Детский музыкальный театр открылся 21 ноября 1965 г. оперой «Морозко» М. И. Красева. Эту дату можно считать днем рождения первого в мире музыкального театрального коллектива, который дарит свое искусство детям. Инициатором создания такого театра выступила известный советский режиссер Наталия Ильинична Сац. Она же и осуществила свой замысел.

Все здесь во многом пришлось делать заново, начиная с репертуара, который должен был удовлетворять интересы юных зрителей разных возрастов. Театр привлек к работе многих композиторов, в результате афиша его год от года пополнялась названиями новых музыкальных спектаклей. Малыши встретились со своими старыми знакомыми — храброй козой и козлятами («Волк и семеро козлят» М. В. Коваля); ребята чуть постарше с увлечением следили за подвигами отважного Мика («Мальчик-великан» Т. Н. Хренникова), старшеклассникам театр поведал историю двух вчерашних школьниц, задумавших сделаться моряками («Сестры» Д. Б. Кабалевского). Оперными героями стали персонажи многих популярных сказок, детских повестей и рассказов. Тут и Буратино («Золотой ключик» И. В. Морозова), и юная циркачка Суок («Три толстяка» В. И. Рубина), Красная Шапочка, Белоснежка, негритенок Максимка (в одноименных произведениях М. Р. Раухвергера, Э. С. Колмановского, Б. М. Терентьева). С особенностями оперного жанра знакомит юную аудиторию спектакль «Волшебная музыка» М. А. Минкова.

Театр сотрудничает не только с москвичами (к названным авторам добавим К. Е. Волкова, М. П. Зива, Е. В. Ларионову, Я. С. Солодухо, А. Э. Спадавеккиа, А. Г. Флярковского, А. В. Чайковского), но и с композиторами из союзных республик и из социалистических стран. Здесь поставлены оперы Ш. Р. Чалаева («Джунгли»), Б. Б. Ямпилова («Чудесный клад»), Э. А. Хагагортяна («Шапка с ушами»), композитора из ГДР И. Верцлау («Мастер Рокле»). Так решается важная задача интернационального воспитания юных зрителей. И во всех спектаклях они убеждаются, что добро всегда побеждает зло, только надо за это бороться.

Артистам Детского музыкального театра приходится быть не только певцами, но и танцорами, иной раз даже акробатами, и, конечно, они должны уметь своей игрой заставить юных слушателей поверить, что перед ними добрый пес, коварная лиса или, что особенно трудно, сверстники тех, кто сидит в зрительном зале. По существу, в этом коллективе родилась новая профессия — артист Детского музыкального театра.

Начав свою жизнь в маленьком помещении на улице 25 Октября, театр в 1979 г. переехал на проспект Вернадского. Новое здание, увенчанное фигурой сказочной Синей птицы, чем-то напоминает большой корабль. А сколько ярких впечатлений ожидает ребят внутри еще до входа в зрительный зал. В светлом фойе



Вверху: Детский музыкальный театр в Москве.



Сцена из оперы «Мастер Рокле» И. Верцлау.

их приветствуют одетые в театральные костюмы артисты; в круглой беседке — ротонде, словно сотканной из кружев, весело щебечут птицы; в комнате, названной музыкальной шкатулкой, потому что в ней тоже ведутся беседы о музыке, стены украшены изображением героев музыкальных произведений. Их нарисовали художники знаменитого Палеха, известного своим замечательным народным искусством. Для самых маленьких оборудована комната игр. Зрительных залов в новом здании два: большой и малый.

С новосельем творческая жизнь театра стала еще более богатой и разнообразной. На его сцене зазвучали классические оперы: первой была «Мадам Баттерфлай» Дж. Пуччини в постановке Н. И. Сац. Балетная труппа получила возможность ставить более сложные спектакли, что подтвердилось премьерами балетов И. А. Саца и Раухвергера «Синяя птица» и В. М. Юровского «Алые паруса». Жизни советской школы посвящена опера Чайковского «Второе апреля». На старой сцене шли «Негритенок и обезьяна» Л. А. Половинкина, «Колобок» Раухвергера, «Комар и Самовар» Ларионовой, «Ящик с игрушками» К. Дебюсси.

Значительно расширилась концертная деятельность театра. Ею он занимался с первых лет существования, знакомя ребят с разными *жанрами* музыкального искусства вплоть до самого сложного — *симфонического.* Причем исполнение музыки здесь, как и в спектаклях, всегда сопровождается рассказом о ней, о ее авторе. В концертах, подчас театрализованных (в костюмах и даже с небольшими декорациями), ребята слушали, например, симфонические сказки «Петя и волк» С. С. Прокофьева и «Айболит и его друзья» Морозова, знакомились с оперным и песенным творчеством советских композиторов («Манящие огни», «За Родину с песней»). С открытием в новом здании малого зала концертные программы стали еще более развернутыми, как, например, «У истоков итальянской оперы» и «Моцартиана», где помимо инструментальных пьес В. А. Моцарта звучит его же камерная опера «Бастьен и Бастьенна». Но главное — при театре была создана детская *филармония.* Абонементы ее ведут юных слушателей от *песни* к *симфонии,* дают им представление о многих сложных явлениях и понятиях музыкального искусства.

Театр осуществляет большую и разнообразную педагогическую работу, поддерживая тесные контакты с московскими общеобразовательными и музыкальными школами.

В театре составляются для них абонементы, в его актив привлекаются не только учителя и ребята, но и родители, и педагоги тех учебных заведений, которые готовят школьных преподавателей музыки.

С искусством Московского Детского музыкального театра знакомы юные зрители Ленинграда, Тбилиси, Таллина, Вильнюса, Риги, Перми, Томска, Иванова и многих других городов нашей страны. И одним из результатов таких встреч явилось возникновение в нескольких городах самодеятельных театров-спутников. Коллектив узнали и полюбили юные зрители Болгарии, ГДР, Венгрии, Японии, Италии, Франции, Бельгии, Австрии, ФРГ, Канады, США. Всюду он несет детям радость, открывая им прекрасный мир музыки.

Партия и правительство высоко оценили работу Московского Детского музыкального театра. Основателю, директору и главному режиссеру театра Н. И. Сац за творческую и плодотворную работу с детьми присвоены высокие звания народной артистки СССР, Героя Социалистического Труда. Она — лауреат Ленинской премии и Государственной премии СССР.

МУЗЕИ МУЗЫКАЛЬНЫЕ

Чувство личной сопричастности к давно минувшему всегда охватывает нас, когда мы переступаем порог дома-музея великого композитора. Обстановка, окружавшая его, принадлежавшие ему вещи помогают нам по-новому, живо и ярко представить личность мастера, ощутить ту атмосферу, в которой создавались прекрасные произведения искусства. И чем лучше перед посещением музея мы будем знать музыкальное наследие выдающегося художника, его биографию, тем больше смогут рассказать нам экспонаты музея.

Свою историю музыкально-мемориальные музеи ведут с конца XIX в., когда в Австрии, а затем и других странах Европы стали появляться первые музеи такого типа. В 1880 г. открылся мемориальный музей В. А. Моцарта в Зальцбурге, в 1889 г. — музей Л. Бетховена в Бонне, в 1899 г. первых посетителей принял музей Й. Гайдна в Вене.

В XX в. широкую известность приобрели музеи И. С. Баха в Эйзенахе и Лейпциге, Г. Ф. Генделя в Галле, Р. Шумана в Цвиккау, Ф. Листа в Веймаре (все — в ГДР), Ф. Шуберта в Вене (Австрия), Ф. Шопена в Желязовой-Воле (ПНР), Э. Грига в Трольхаугене (Норвегия) и др.

В нашей стране первым мемориальным музеем стал Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, открывшийся в 1894 г. Сейчас в СССР много таких музеев. Этому способствовало принятое в январе 1918 г. на 3-м съезде Советов постановление о развитии музейного дела, о необходимости превратить ценные собрания «в музей для общенародного пользования и сделать их источником воспитания». В 1921 г. В. И. Ленин подписал Декрет о национализации Дома-музея П. И. Чайков-

ского, «сохранение которого в неприкосновенности имеет общегосударственное значение...».

В настоящее время москвичи и гости столицы могут посетить музеи А. Н. Скрябина, А. Б. Гольденвейзера, Н. С. Голованова. С музеем-квартирой выдающейся русской певицы А. В. Неждановой можно познакомиться также и по телевизионным передачам.

К наиболее известным мемориальным музеям в других городах Советского Союза относятся: музей-усадьба П. И. Чайковского на его родине в г. Воткинске, Дом-музей Н. А. Римского-Корсакова в Тихвине и его квартира в Ленинграде, музей М. П. Мусоргского в селе Карево Псковской области, С. И. Танеева в Дюдьково близ Звенигорода, С. С. Прокофьева в селе Красное Донецкой области. Интересные материалы собраны в мемориальном домике М. К. Чюрлёниса в Друскининкае, в музеях З. П. Палиашвили в Кутаиси и Тбилиси, У. Гаджибекова в Шуше и Баку, А. А. Спендиарова в Ереване.



«МУЗЫ НЕ МОЛЧАЛИ»

Так назвали свой музей ребята 235-й школы города Ленинграда. Он посвящен искусству города в годы Великой Отечественной войны. Не один год шли юные следопыты по следам великого подвига, шаг за шагом обходили дома и квартиры, расспрашивали сотни людей, собирали по крохам документы, вещи, письма, ноты, дневники тех, кто воевал на фронте или оставался в блокадном городе, кто своим мужеством, трудом и искусством приближал день Победы. Несколько тысяч экспонатов составляют теперь экспозицию и фонды этого замечательного музея, добрая слава о котором разнеслась далеко за пределы Ленинграда. Среди бесценных реликвий — четыре тетради в коленкоровых переплетах — четыре части 7-й («Ленинградской») симфонии Д. Д. Шостаковича. Эти тетради, прорвавшись сквозь кольцо вражеских зенитных батарей, доставил на своем истребителе в Ленинград летчик Литвинов. И девятого августа 1942 г. из окруженного кольцом и голодающего города на весь мир набатным колоколом прозвучала эта симфония — символ мужества и силы ленинградцев. В этот вечер в городе стояла непривычная тишина. Не били вражеские орудия. Не летали бомбардировщики. Все восемьдесят минут, пока в зале Ленинградской филармонии звучала музыка, не объявляли воздушной тревоги. Лишь позже стало известно, что по приказу командования Ленинградского фронта 14-й гвардейский контрударный полк в течение целого дня вел ожесточенный обстрел вражеских батарей.

В витринах музея — инструменты музыкантов оркестра, исполнявших 7-ю симфонию и работавших в блокадные годы в оркестре, дирижерская палочка К. И. Элиасберга — рядом с солдатской каской. Здесь горсть земли с Невской Дубравки, рядом с нотами песен композитора Виктора Томилина, погибшего за эту землю. И тут же книга о М. И. Глинке, над которой работал в блокадном Ленинграде академик Б. В. Асафьев. Фрак А. Каменского, в котором пианист выступал на заводах и в госпиталях. И рукописи песен В. П. Соловьева-Седого. И блокадный дневник девочки Нины Мервольф, где на одной из страниц — даты смерти братьев, бабушки, папы, мамы... И тут же — засохший кусочек — 125 грамм черного блокадного хлеба, дневная норма ленинградца. И афиши театра музкомедии, и программы концертов фронтовых артистических бригад с участием К. И. Шульженко.

Несколько поколений ленинградских школьников собирали экспонаты этого уникального музея, работали и работают в нем экскурсоводами, научными сотрудниками. А возглавил с самого начала эту работу замечательный человек и педагог Евгений Александрович Линд. Тысячи людей посетили музей 235-й школы.

Дом-музей Э. Грига в Трольхаугене.
◀



В одном из залов Дома-музея П. И. Чайковского в Клину.

Среди различных музеев особое место занимают музеи музыкальных инструментов. Уже в XVI—XVII вв. в Западной Европе получает известность целый ряд коллекций музыкальных инструментов, из которых выделяется собрание Ф. Медичи (XVII в., Италия). Позднее коллекции музыкальных инструментов создаются при музеях народного творчества, исторических, этнографических; появляются и самостоятельные музеи. Их цель — собирание, хранение и экспонирование музыкальных инструментов, изучение истории их создания.

Уникальны фонды Музея музыкальных инструментов при Парижской консерватории, где собрана коллекция от эпохи Возрождения до наших дней. В музее музыкальных инструментов в Познани — богатейшее собрание европейских и неевропейских инструментов начиная с XVI в., а польских народных — с XI в. Обширная коллекция, включающая и средневековые инструменты, представлена в Музыкально-историческом музее в Лейпциге. Образцы европейских и американских инструментов экспонируются в музее «Пабло Траверсари» в г. Кито (Эквадор). Интереснейшие экспонаты представлены в музеях старинных музыкальных инструментов в Милане, Женеве и Базеле. С историей и производством струнных инструментов знакомит одна из экспозиций Музея старинных замко́в в Монлюсоне (Франция). Редкие коллекции собраны в Международном музее волынок в испанском городе Гийон.

Одна из уникальных коллекций находится в Музее Государственного научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии в Ленинграде, где демонстрируются инструменты симфонического и рогового оркестров, инструменты народов СССР и др.

Разнообразием своих фондов славятся музыкальные музеи широкого профиля. Крупнейший среди них в СССР — Музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки в Москве, созданный в 1943 г. Музей имеет отделы: архивно-рукописных материалов, музыкальных инструментов, изобразительных материалов, научно-просветительской работы, фонотеку. Его научно-справочная библиотека насчитывает свыше 150 тысяч экземпляров книг, нот, журналов, афиш и т. д. В фондах музея свыше 500 000 экспонатов. Среди них — личные архивы крупнейших музыкантов, нотные автографы композиторов, коллекции инструментов народов СССР и зарубежных стран (более 2000), эскизы декораций и костюмов и многие другие.

Музыкальные музеи нашей страны стали важнейшими центрами музыкально-просветительской деятельности. В них проводятся концерты, вечера народной музыки и звукозаписи, лекции, экскурсии, встречи с выдающимися исполнителями. Те музеи, где есть архивно-рукописные фонды, издают каталоги и публикации. Музыкальные музеи СССР оказывают большую помощь школе в эстетическом воспитании ребят, приобщают к миру музыки слушателей всех возрастов.

МУЗЫКА

Музыка — один из видов искусства. Подобно живописи, театру, поэзии, она является художественным (образным) отражением жизни. Музыка служит взаимопониманию людей, пробуждает и поддерживает в них чувство родства, воплощает общественные идеалы,



помогает каждому обрести смысл жизни. Велика ее роль в социальной действительности. Поэтому ни в далеком прошлом, ни в настоящее время мы не знаем общества, в котором музыка не играла бы важной роли в его жизни.

Каждое искусство говорит на своем языке. Музыка — язык *звуков* и *интонаций* — отличается особой эмоциональной глубиной. Именно эта эмоциональная сторона содержания музыки ощущается слушателем в первую очередь. Музыка замечательно точно рисует и человеческие характеры, обладает звукоизобразительными возможностями (см. *Содержание и форма в музыке*). Она несет в себе целостное миросозерцание. Возьмем, например, произведения А. Н. Скрябина. Его музыка — словно в блеске огня, в полете к свету, в одухотворенных предчувствиях и притяжении к мерцающим звездам. Совершенно иное мироощущение в трагедийной музыке Д. Д. Шостаковича, пронизанной пафосом борьбы с социальным злом — с косностью, тупостью, со страшными силами фашизма. Целостное, каждый раз своеобразное мировоззрение пронизывает музыку всех крупных композиторов.

Маленький ребенок, начиная свое знакомство с музыкой с относительно простых мелодий, пробуждающих в нем чувство радости, стремления двигаться, улыбаться, незаметно для себя оказывается на пути, который приведет его к пониманию всего лучшего, что передумало и пережило человечество. Пройти этот путь человеку позволяет тесная связь музыки с жизнью, с другими видами искусства. Что такое, например, *песня,* как не единство поэзии и музыки? *Балет* — сплав музыки и хореографии. *Опера,* в сущности своей, есть синтез драматургии, изобразительного искусства и музыки. *Программная музыка* нередко воспроизводит в звуках сюжет, знакомый слушателям из произведений литературы, живописи и других видов искусства. Инструментальная музыка, реально отделившись от иных искусств, сохраняет внутренние связи с ними. Так, например, в эпоху *барокко* музыка многое переняла от ораторского искусства, в эпоху *классицизма* — от театра, в период *романтизма* — от поэзии, в XX в. — от искусства кино.

Современное музыкальное искусство многообразно: оно включает в себя различные музыкальные *жанры,* индивидуальные, национальные и исторические *стили,* музыкальный язык. Чтобы сочинить музыкальное произведение, нужно владеть музыкальным языком, ощущать его выразительные и формообразовательные возможности. Нужно чувствовать и законы жанра. От легкой развлекательной песни слушатель вправе ждать быстрой запо-

минаемости напева, определенной и ясной эмоции. В *симфонии* же нужно настроиться на то, чтобы воспринимать ход музыкальных мыслей во всей сложности их взаимодействий. В различных жанрах *вокальной,* инструментальной, *хоровой, симфонической* музыки — свои особенности формы и содержания. В XX в. к *фольклору* и профессиональной музыке добавились особые виды, например *джаз.* Некоторые современные композиторы стремятся в своих сочинениях к взаимодействию и синтезу этих различных ответвлений музыки.

Первоначально композитор и исполнитель объединялись в одном лице. К новому времени произошло их размежевание: композитор сочиняет произведение и записывает его, исполнитель же, опираясь на нотный текст, старается понять художественный смысл произведения, истолковать его и воплотить в живом звучании. Исполнитель при этом не меняет в тексте ни одного звука. Но в его распоряжении — гибкая система исполнительских средств, позволяющих запечатлевать множество различных прочтений произведения (см. *Исполнительское искусство*). Такая дифференциация композиторской и исполнительской деятельности обеспечила сочинениям долгую жизнь в исполнительских интерпретациях. Иногда произведения приспосабливаются для разных исполнительских составов, в их текст вносятся незначительные либо существенные изменения (см. *Аранжировка*). При этом иногда радикально меняется жанр и стиль произведения. Так, например, оперу Ж. Бизе «Кармен» советский композитор Р. К. Щедрин превратил в балет и в современно звучащую оркестровую сюиту.

В античной, средневековой, в современной музыкальной культуре Востока, а также в фольклоре, джазе нет столь резкого разделения композиторского и исполнительского творчества. В основе их лежит *импровизация.*

Слушатель тоже не сразу отошел от исполнительства и сел в кресло концертного или оперного зала. В музыке первобытных народов, в утонченном искусстве мадригала XVI в., в фольклоре, в бытовом и массовом пении наших дней нет такого обособления слушателей: каждый в той или иной степени принимает участие в коллективно творимой или исполняемой музыке. Но, со временем отойдя от творчества и исполнения, слушатель сохранил с ними внутренние связи. Восприятие музыки развертывается в его психике как активный духовный процесс.

Услышать музыку — значит проникнуть в ее смысл, в ее художественный мир. Но путь к смыслу пролегает через звуковую форму. Как она различна в русской песне, в негритян-



ском блюзе, в японской музыке «гагаку», в полифонии эпохи Возрождения, в классической симфонии, в джазе, в произведениях П. И. Чайковского, И. Ф. Стравинского, Шостаковича! Музыкальный язык, на котором слушатель воспитан с детства, кажется самым приятным, легким, красивым и понятным. В неодинаковой слуховой освоенности музыки — одна из причин различий в восприятии.

Но предположим, что все слушатели проникли в содержание произведения. Одинаково ли оно будет воспринято в этом случае? Конечно, нет. Ведь все люди различны по складу характера, психике. В неисчерпаемой сокровищнице музыкальной культуры слушатели выделяют наиболее близкие и понятные им произведения.

Восприятие художественного произведения может быть и относительно полным, и обедненным, искаженным. Приходилось ли вам наблюдать, как при демонстрации замечательного фильма в самые трагические и возвышенные моменты в зале вдруг раздаются неуместные смешки? Подобное отсутствие контакта с духовной глубиной произведения бывает и в музыке. Музыкальные произведения различаются смысловой значительностью. Например, музыка пьесы какого-нибудь популярного ансамбля ярка, зажигательна, ей хочется подпевать и двигаться в такт. А вот звучит 6-я симфония Чайковского. Открывается она глухим, мрачным, как ночь, речитативом. Как непохоже это начало на шумную и напряженную игру ансамбля! Вполне возможно, что некоторым слушателям оно покажется даже бесцветным и скучным. Однако симфония постепенно и незаметно втягивает их в свое трагическое содержание, раскрывая перед ними всю глубину характера своего героя.

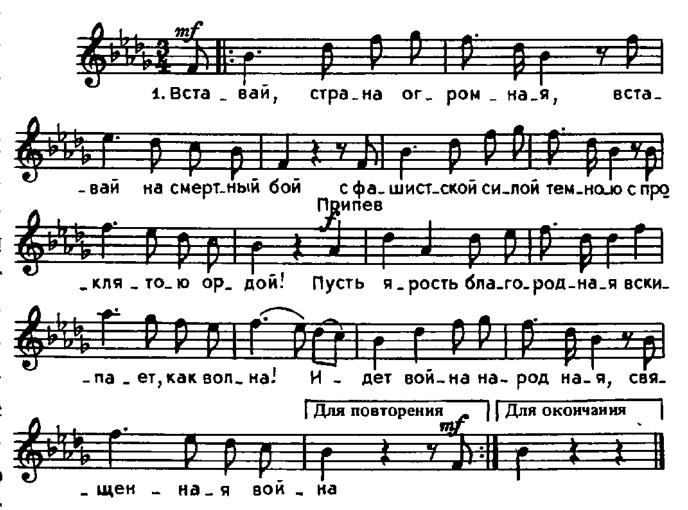
Серьезная музыка требует иных установок восприятия, нежели музыка повседневного быта и эстрады. Ждать от кантат И. С. Баха или симфоний Л. Бетховена только лишь веселых мелодий и приятного настроения — равносительно тому, чтобы настраиваться на легкие приключения или детективную занимательность сюжета при чтении шедевров художественной литературы.

Общение с музыкой вырабатывает вкус — способность непосредственным чувством определять художественную значимость музыки. Поэтому необходимо воспитывать свою музыкальную любознательность, расширять круг музыкальных пристрастий, распространяя их на новые жанры и стили. Вместе с некоторой дозой недоверия к своему вкусу, размышлениями о прослушанном, чтением книг о музыке это поможет вам в становлении музыкального восприятия и приобщит к думам и чувствам человечества, воплощенным в музыкальном произведении.

МУЗЫКА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

В один из июньских дней 1941 г. на Белорусском вокзале в Москве эшелоны с бойцами готовились к отправке на фронт. Провожавшие их артисты Краснознаменного ансамбля красноармейской песни и пляски СССР запели новую песню. Ее чеканная мелодия, суровость, мужественная сдержанность так захватили всех присутствующих, что песню пришлось повторить пять раз. Это была «Священная война», написанная композитором А. В. Александровым на стихи поэта В. И. Лебедева-Кумача. Отсюда она начала свой боевой путь и прошла его вместе с советскими воинами через все испытания к победе.

Песня быстрее всех других музыкальных жанров вошла в будни войны, стала частью жизни фронта и тыла. Она вливала новые силы в уставших бойцов, вдохновляла в бою. Она



помогала с достоинством принять неизбежную смерть. Не случайно певец А. И. Окаемов, идя на казнь в немецком плену, запел «Орленка» В. А. Белого. В минуты краткого отдыха звучали лирические песни «В землянке» К. Я. Листова и А. А. Суркова, «Темная ночь» Н. В. Богословского и В. И. Агатова, «В лесу прифронтовом» М. И. Блантера и М. В. Исаковского, «Вечер на рейде» В. П. Соловьева-Седого и А. Д. Чуркина. Песня как бы сокращала расстояния, приближала родных и близких, в песне солдат выражал свое чувство к любимой, веру в ее любовь. «Мне в холодной землянке тепло от твоей негасимой любви» — как много значили эти простые слова в суровые военные будни!

Славную судьбу имели некоторые песни. Песня «Шумел сурово брянский лес» была создана композитором С. А. Кацем на стихи А. В. Софронова по просьбе брянских партизан. Вскоре ее запела вся страна. Сегодня ее мелодия звучит в Брянске на площади Партизан у Памятника вечной славы павшим в боях за освобождение Брянска и Вечного огня. Почти легендарную популярность обрела «Катю-



Ни на один день не прекращалась музыкальная жизнь в осажденном Ленинграде.



«Концерт в Ленинградской филармонии в 1942 году». Картина И. А. Серебряного. 1957.

ша». Написанная еще в мирное время, она в годы войны пелась повсюду, на ее мелодию подбирались самые разные стихи. Задорная и лирическая, она несла с собой веру в победу. После войны «Катюша» стала своего рода паролем дружбы. Ее знают во всех странах и поют на разных языках. Когда ее автор — композитор Блантер приехал в Италию, местные газеты писали, что в страну прибыл синьор «Катюша».

«Ой туманы мои, растуманы» В. Г. Захарова и Исаковского в стиле протяжных русских песен, юмористические «Вася-Василек» А. Г. Новикова и С. Я. Алымова, «На солнечной поляночке» Соловьева-Седого и А. И. Фатьянова, их же задумчиво-лирические «Соловьи» — сколько их было, фронтовых песен, верных солдатских друзей!

Война вошла не только в песню, но и в симфонию. В сентябре 1941 г., когда враг рвался к Ленинграду, по радио выступил Д. Д. Шостакович. «Час тому назад я закончил партитуру двух частей большого симфонического сочинения, — сказал композитор. — Если... удастся закончить третью и четвертую части, то тогда можно будет назвать это сочинение Седьмой симфонией». Так страна узнала о рождении великого произведения, известного всему миру как «Ленинградская симфония», произведения о войне, о стойкости и беспримерном мужестве советских людей, об их нерушимой вере в победу. Первая часть рисует картину столкновения резко враждебных сил: эпической лирической теме Родины противопоставлена тема фашистского нашествия. Шостакович дал беспощадный портрет фашизма: тупая механическая тема марша стала символом его бесчеловечности. В 1943 г. Шостакович пишет 8-ю симфонию. Трагедия войны с ее страданиями и миллионными жертвами, вера в победу советского народа переданы композитором с потрясающей силой.

«Симфония величия человеческого духа и о родной земле» — так охарактеризовал содержание своей 5-й симфонии С. С. Прокофьев. Отблеск войны несет на себе его 6-я симфония. В годы войны написаны 22-я, 23-я, 24-я симфонии Н. Я. Мясковского, 2-я симфония А. И. Хачатуряна («Симфония с колоколом»), симфонии В. И. Мурадели, Т. Н. Хренникова, Г. Н. Попова и других мастеров советского музыкального искусства.

Не было практически ни одного жанра, в котором так или иначе не отразились бы переживания или события военных лет. Оратория Ю. А. Шапорина «Сказание о битве за Русскую землю» вдохновлена героической сталинградской эпопеей. Обороне Ленинграда, героизму и несгибаемой стойкости его защитников посвящена кантата Мясковского «Киров с нами» на стихи Н. С. Тихонова. Композиторы обращаются к героическому прошлому русской истории. Прокофьев создает оперу-эпопею «Война и мир» по роману Л. Н. Толстого, М. В. Коваль—оперу «Емельян Пугачев». В военные годы советская музыка обогащается и сочинениями, утверждающими добро, красоту, глубину любви (балеты «Золушка» Прокофьева, «Гаянэ» Хачатуряна).

Многие музыканты сражались с врагом в рядах Советской Армии. Оставшиеся в тылу отдавали фронту свой талант и свое искусство. 473 тысячи концертов дали артисты и музыканты на передовых позициях действующей армии. Свыше 500 раз пела К. И. Шульженко перед воинами Ленинградского фронта в первый год войны. Под вражескими пулями звучали арии из опер, песни, произведения ка-



Концерт в Панфиловской дивизии.

▶ В короткие минуты отдыха после боя... (справа).

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ АЛЕКСАНДРОВ (1883—1946)



Александр Васильевич Александров — музыкант большого, многогранного дарования: композитор, хоровой дирижер, педагог. Его учителями в Петербургской консерватории были А. К. Глазунов, А. К. Лядов и С. Н. Василенко. Воспитанный в духе высоких традиций русской музыкальной классики, он продолжил их в своей деятельности.

Главным делом его жизни явилось создание Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии, утвердившего новую форму музыкально-исполнительского искусства, которая отвечала запросам времени и оказалась необычайно жизненной. По этому пути пошли многочисленные ансамбли песни и пляски, сразу завоевавшие народную любовь и признание.

Александров начал работу в 1928 г. с небольшой группой, к началу 30-х гг. выросшей в большой коллектив, в котором был мужской хор, оркестр и танцевальная группа. Они создавали интересные концертные программы. Их искусство полюбила не только советская, но и зарубежная публика. Ансамбль высоко нес знамя советского искусства.

В работе с ансамблем особенно широко развернулось композиторское дарование Александрова, написавшего в 30—40-е гг. ряд известных песен. Они были тесно связаны с народными истоками, неизменно откликались на запросы народа, были по-настоящему современными, и это принесло им широчайшую популярность. Событием стала песня «Священная война» (на слова В. И. Лебедева-Кумача), прозвучавшая впервые в июне 1941 г. на перроне Белорусского вокзала в Москве, перед уходившим на фронт эшелоном. Она выразила чувства, которые владели тогда миллионами советских людей. Таковы и песни Александрова: «Песня о Советской Армии», «Песня о Советском Союзе», «Святое ленинское знамя» и др. Александров сделал великолепные хоровые обработки таких песен, как «По долинам и по взгорьям», «Распрягайте, хлопцы, кони», «Калинка», которые обрели новую жизнь в исполнении Краснознаменного ансамбля.

Александров — автор музыки *Государственного гимна СССР*. Композитор всегда находился в центре общественных событий, откликался на запросы времени. Он выступал с Краснознаменным ансамблем, носящим ныне его имя, во время первых пятилеток, прошел с ним по дорогам войны.

Александров — народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР. Дело его жизни продолжает жить в его песнях, ставших классическими, и в искусстве музыкальных коллективов, пошедших по проложенному им пути.



мерной и симфонической музыки. Самые известные исполнители — В. В. Барсова, М. Д. Михайлов, Д. Ф. Ойстрах, Э. Г. Гилельс, Я. В. Флиер, камерные ансамбли музыкантов участвовали во фронтовых бригадах. Артисты понимали ответственность своей миссии. В холодные дни, в суровых условиях фронта они выступали в концертных костюмах, в лучшей артистической форме, стремясь хоть на короткое время создать для солдат атмосферу праздника. «Прямо на снегу стоит Лидия Русланова... На ней яркий сарафан. На голове цветной платок... На шее бусы. Она поет... Звуки чистого и сильного голоса смешиваются с взрывами и свистом вражеских пуль, летящих через голову» — так в рассказе В. П. Катаева оживает один из концертов певицы, состоявшийся за 15 минут до атаки.

Музыка вдохновляла не только бойцов, но и тружеников тыла. Когда в глубь страны были эвакуированы многие театры и исполнительские коллективы Москвы, Ленинграда и городов, временно оккупированных врагом, центром музыкальной жизни в них стало радио. По радио вся страна слушала голоса А. В. Неждановой, Н. А. Обуховой, С. Я. Лемешева, игру пианистов М. В. Юдиной, Гилельса, С. Т. Рихтера, скрипача Ойстраха и многих других известных и любимых артистов. В блокадном Ленинграде оркестр Радиокомитета молчал только в самую тяжелую для города зиму 1941—1942 гг. Но уже 5 апреля 1942 г. состоялся первый концерт сезона. «Температура в зале была 7—8° ниже нуля. Но люди плакали от радости...» — вспоминает К. И. Элиасберг, который дирижировал концертом в этот вечер. — 1 Мая под жестоким обстрелом оркестр исполнил 6-ю симфонию П. И. Чайковского». Ленинградцам были показаны 81 опера и 55 балетов.

Ни на один день не покинул Москву Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. По просьбе остававшейся в Москве группы артистов Большого театра был открыт филиал ГАБТа. Затаив дыхание, забыв на время о войне, зрительный зал погружался в прекрасный мир музыки Чайковского, А. С. Даргомыжского, Дж. Верди, Дж. Пуччини.

В суровое военное время в Москве выступили с творческими отчетами художественные ансамбли Эстонии, Литвы, Латвии, композиторы и исполнители Киргизии, Армении, Грузии. В Тбилиси в 1944 г. встретились музыканты трех закавказских республик, в 1942 г. во Фрунзе и в 1944 г. в Ташкенте — музыканты Средней Азии и Казахстана.

В городах Урала и Сибири, в тех братских республиках, куда были эвакуированы исполнительские коллективы и учебные заведения, музыкальная жизнь не только не остановилась, но стала более интенсивной. В Ташкенте провела военные годы Ленинградская консерватория, в Киргизии — Государственный симфонический оркестр Союза ССР, в Перми — Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова. В Тбилиси работали Мясковский и Прокофьев, в Ереване — известный советский педагог и пианист К. Н. Игумнов. Около 40 концертов дали в г. Чкалове артисты Ленинградского Малого театра оперы и балета, в Душанбе концертировал оркестр Киевской филармонии.

Создаются новые художественные коллективы — Государственный хор русской песни под управлением А. В. Свешникова, Воронежский русский народный хор под руководством К. И. Массалитинова, открываются консерватории в Алма-Ате, Казани, Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных в Москве и т. д.

Продолжалась интенсивная научная и критико-публицистическая деятельность. Выходили газеты, где печатались статьи о музыке, сборники «Советская музыка». В Ленинграде писал свои труды выдающийся советский музыковед Б. В. Асафьев.

Советский народ боролся не только за свою свободу, но и за спасение мировой культуры. Не случайно один из американских журналистов назвал Советский Союз «великой надеждой человечества». Интерес к советскому искусству был необычайно велик во всем прогрессивном мире. Подлинным триумфом ознаменовалось на Западе исполнение «Ленинградской симфонии» Шостаковича. 22 ию-

ня 1942 г. ее премьера состоялась в Лондоне, 19 августа ею дирижировал в Нью-Йорке А. Тосканини. «Страна, художники которой в эти суровые дни в состоянии создавать произведения такой бессмертной красоты и высокого духа, — непобедима» — так выразил свои впечатления от симфонии один из американских критиков. В этих словах — признание нравственной силы советского народа, советской музыки.

МУЗЫКА ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Редкий драматический спектакль обходится сегодня без музыки. Инструментальная и вокальная, самостоятельная и вспомогательная, дополняющая драматическое действие (например, персонаж играет на музыкальном инструменте, танцует, поет), музыка помогает раскрыть идею пьесы, психологию и характеры действующих лиц, вводит зрителя в эпоху, подчеркивает время и место действия, обнажает драматический или комический подтекст, создает психологический фон для диалога, поддерживает ритм спектакля, уточняет его жанр и выполняет другие задачи.

Вместе с драматургом, режиссером и актером композитор — один из авторов спектакля. Приступая к работе над пьесой, он тщательно знакомится с музыкой времени, в котором происходит действие. Под какую музыку танцевал на балу Чацкий? Какие песни были по нраву купцам из пьес А. Н. Островского? Что трубили королевские трубачи при выходе короля Лира? Изучив музыкальную фактуру эпохи, композитор ее не копирует, а чаще всего пишет музыку, лишь в какой-то степени имитирующую исторический мелос и музыкальную стилистику тех лет. Такой подход оправдан: пьеса старая, но идет-то она сегодня, смотрят ее сегодняшние зрители.

В истории театра были периоды, когда музыка лишь усиливала эмоциональные переживания зрителей. Так, в мелодраме, когда злодей подкрадывался к жертве, зловещая музыка предупреждала публику о готовящемся злодеянии; встречу влюбленных отмечал ликующий мажорный всплеск, а их разлуку подчеркивала печальная флейта. Отзвуки такого использования музыки живы до сих пор, но теперь не они определяют характер музыки для театра. Сегодня она — важнейшее средство образного отражения действительности.

Музыкальное оформление спектакля, в зависимости от пьесы, решается по-разному. Иногда музыканты или источник музыки (патефон, граммофон, магнитофон, телевизор) находятся непосредственно на сцене или музыку исполняет персонаж (при этом лучше, когда актер сам владеет музыкальным инструментом). Она может звучать и за сценой — как знак происходящих неподалеку событий (военный оркестр в «Трех сестрах» А. П. Чехова).

Музыкальное оформление составляется и из фрагментов музыкальных произведений (фрагменты «Патетической сонаты» Л. Бетховена в пьесе М. Г. Кулиша «Патетическая соната», Камерный театр, 1931). В некоторых случаях режиссер сознательно использует знакомую мелодию, чтобы вызвать определенные ассоциации у зрителей (песни фронтовых лет в пьесе А. Н. Арбузова «В этом милом, старом доме»). При помощи музыки театр демонстрирует свое отношение к персонажу или событию, героизирует его (гимн «Венсеремос» в спектаклях о С. Альенде и событиях в Чили) или сатирически высмеивает (песенка «Съезжалися к загсу трамваи» из «Клопа» В. В. Маяковского), подает его в определенном ключе — лирическом (серенады в комедиях «плаща и шпаги») или романтическом (песни гасконцев в комедии «Сирано де Бержерак» Э. Ростана).

Есть целый ряд пьес, посвященных непосредственно жизни музыкантов («Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина, «Лето в Ноане» Я. Ивашкевича о Шопене, «Музыкантская команда» Д. Дэля, «Старший сын» А. В. Вампилова), где музыка становится главным действующим лицом спектакля.

С драматургией Б. Брехта и композитора К. Вейля связано появление зонгов — вставных музыкальных номеров, исполняемых актером уже как бы от своего имени или от имени театра. Зонги обычно не связаны с сюжетом пьесы, они политически тенденциозны и несут в себе страстный призыв или сатирическое осмеяние чего-либо. Зонги вводятся в спектакли публицистического плана для расширения и углубления зрительского восприятия идеи пьесы и ее проблематики.

Музыку для театра писали многие композиторы. Классической стала музыка И. А. Саца к «Синей птице» М. Метерлинка, поставленной К. С. Станиславским в Московском Художественном театре. Много сделали в области музыки для театра С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Ю. А. Шапорин, Т. Н. Хренников, Д. Б. Кабалевский, Г. В. Свиридов, Г. И. Майборода, О. В. Тактакишвили. Продолжает жить самостоятельной жизнью музыка Хренникова к комедии У. Шекспира «Много шума из ничего». Значительным событием стало создание А. И. Хачатуряном музыки к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Всем памятна музыка Кабалевского к пьесе Р. Б. Шеридана «Школа злословия».

Велика роль музыки в спектаклях для детей, особенно если это сказка, феерия, карнавальное представление. Каждый персонаж имеет свою образную музыкальную характеристику.

В таких спектаклях нередки не только вставные песни и танцевальные номера, но и арии, дуэты, трио, квартеты, хоры. Постановки такого рода тяготеют к жанру *мьюзикла.* К наиболее интересным относятся работы композиторов Э. С. Колмановского («Белоснежка», театр «Современник»), М. А. Осокина («Сказки Пушкина», ЦДТ), Г. И. Гладкова («Бременские музыканты», Театр имени М. Н. Ермоловой), М. И. Дунаевского («Три мушкетера» по А. Дюма, МТЮЗ), М. С. Болотина («Принц и нищий» по М. Твену и С. В. Михалкову, МХАТ).

МУЗЫКА НА РАДИО

Невозможно представить нашу жизнь без радиопередач. Известия о событиях в нашей стране и за рубежом, выступление лучших театров у микрофона, трансляции концертов и радиопостановок, завоевавших любовь слушателей, отчеты писателей, композиторов, артистов о своей творческой работе — все это сделало радио близким и необходимым людям. Большое значение радиовещанию, как средству политической пропаганды, придавал В. И. Ленин.

Музыкальная передача прозвучала по радио впервые в 1922 г., для детей — в 1925 г. Радиопередачи в основном были «живыми», т. е. в студии перед микрофоном находились певец, чтец, лектор, оркестр, артисты театра, исполнение шло сразу в эфир. Лишь позднее начались передачи в записи. Одним из первых, записанных на магнитофон, стал второй выпуск «Детского музыкального радиожурнала». В записи приняли участие: ответственный редактор Д. Д. Шостакович, скрипач Д. Ф. Ойстрах, пианист Э. Г. Гилельс, певцы, а также Большой симфонический оркестр. Теперь радиопередачи идут в записи, сделанной предварительно в студиях, в концертных залах, в школах, в домашних условиях. Записи могут подвергаться монтажу, сокращениям, наложениям музыки на текст, на основе имеющихся записей создаются музыкально-литературные композиции.

Особенно большое место во всех программах радио отводится музыке — народной, оперной, симфонической, эстрадной и т. д.

Задачи музыкального радиовещания для де-

МУЗЫКА В ШКОЛЬНОМ РАДИОУЗЛЕ



Во многих школах существуют радиоузлы. По школьному радио передают объявления, различную информацию, проводят физкультпаузы. Вместе с тем на переменах и перед началом школьных занятий можно организовывать и музыкальные передачи.

Назовем некоторые рубрики школьных музыкальных радиопередач: «Музыка в вашей жизни», «Музыкальный календарь», «Знакомы ли вам следующие произведения?», «В помощь уроку», «Портреты музыкантов», «Музыкальная викторина», «Беседы о народной песне», «Давайте поспорим», «История музыки в звучащих примерах», «Новые песни», «Рекомендуем послушать по радио и посмотреть по телевидению» и т. д.

Однако необходимо, чтобы музыкальные передачи были краткими и емкими, они должны быть рассчитаны на учащихся определенного возраста и повторяться регулярно, стать интересными и запоминающимися. Конечно, нелегко сделать каждую передачу одинаково интересной для учащихся всех классов. Поэтому лучше, если по понедельникам будут звучать передачи для младших классов, в конце недели — для старшеклассников и т. д. В вестибюле и на этажах вывешивайте расписание программ передач на неделю, месяц.

Для подготовки радиопередач организуйте специальную группу, между ее членами строго распределите обязанности: один составляет программу радиопередачи, другой отвечает за подбор музыкальных записей, третий исполняет на инструменте музыкальные отрывки, четвертый работает с техникой.

Подготовленные вами передачи пройдут живо и интересно, если предварительно вы все запишете на магнитофон, проверив, насколько четко произнесен текст, качественно ли звучит музыка, нет ли нежелательных длинных пауз, разных помех. Только после этого начинайте передачу.

Если радиоузел связан отдельными линиями с определенными классными комнатами, этажами, коридорами, можно вести несколько радиопередач одновременно, более индивидуализируя их, распределяя по интересам и возрастам.

Некоторые передачи готовьте на основе имеющихся грамзаписей, литературно-музыкальных композиций, переписанных с эфира. Но помните, для каких классов вы готовите материал.

При достаточном запасе пленки готовьте передачи «впрок», например, во время каникул, создайте фонд радиопередач, музыкальных заставок. В запасниках неплохо иметь записи для школьных праздников, вечеров, дискотек, викторин. Это позволит лучше вести музыкальную работу в школе.

тей исходят из общеобразовательных принципов, способствуют формированию коммунистического мировоззрения школьников. Музыкальные передачи ставят своей основной задачей привить им чувства патриотизма, любви к Родине, гордости за свою замечательную страну, понимания великого значения русской и советской музыки в истории мировой культуры. Особое место в этих передачах отводится волнующей теме борьбы за мир.

Музыкальное радиовещание для детей строится по возрастному принципу. Это позволяет делать передачи разнообразными, ставить в каждой из них специфические задачи воспитания художественного и музыкального вкуса подрастающего поколения.

Богатые записи, включающие оперные отрывки, симфонические, камерные и вокальные произведения, звучащие в исполнении первоклассных мастеров и целых коллективов, — все огромные возможности радио направлены на то, чтобы привить детям любовь к музыке. Каждый *жанр* имеет в радиовещании свои формы передачи: *симфоническая музыка* звучит в специальных *концертах;* оперная — в монтажах *опер,* постановках «Детского радиотеатра»; камерная — в небольших концертах, посвященных *камерной* музыке. Особенно популярны смешанные передачи, в которых представлена музыка разных жанров, открытые вечера «Ровесники», транслируемые из Колонного зала Дома Союзов. Школьникам адресованы специальные радиопередачи по новой школьной программе по музыке, разработанной Д. Б. Кабалевским. Интересную и нужную передачу по музыке вам поможет выбрать еженедельник «Говорит и показывает Москва».

МУЗЫКА НАРОДОВ СССР (ДООКТЯБРЬСКИЙ ПЕРИОД)

Музыкальная культура народов СССР имеет богатую и древнюю историю. Исторические памятники, наскальные рисунки, музыкальные инструменты, найденные при раскопках, свидетельствуют о том, что музыка являлась неотъемлемой частью жизни народов нашей Родины еще в глубокой древности. Творцом и бережливым хранителем музыкальных ценностей был народ. Он донес до наших дней древнейшие образцы песен, танцев, инструментальных пьес (см. *Фольклор, Народные музыканты*).

В жанрах народной музыки отражена история народа, его характер, впечатления от окружающей природы, особенности быта. Так, о тяжелом прошлом Армении, когда миллионы людей должны были спасаться на чужбине от захватчиков, рассказывают антуни — песни бездомных. Своеобразный жанр народной музыки — молдавская дойна. Сочетание задумчиво-печального вступления и огненной пляски придает ей характер непосредственно вылившейся *импровизации.* Во многих белорусских народных песнях привлекает острая сатира, озорной юмор, неподдельное веселье. «В них удержались лучшие черты славянских народов», — писал польский поэт А. Мицкевич. В татарских лирических и лирико-эпических песнях — озын-кюй мелодия льется широко и плавно. Импровизационные распевы певцов подчеркивают ее свободное течение, мягкость звучания придает особую душевность. А музыканты-башкиры поражают специфической манерой горлового пения, при котором один певец может воспроизвести двухголосие (см. *Народные музыканты*).

Музыкальный гений народа проявлял себя не только в фольклоре. Развивалась музыка церковная и светская. Так, в Грузии сохранились сборники мелодий X—XII вв.; в Латвии, в Риге в XVI в. существовал цех городских музыкантов. Первые композиторы-любители известны в Литве с XVII—XVIII вв. В Киеве в XVIII в. существовала Академия для наук свободных, где учились многие видные писатели, философы, музыканты.

Особенно процветало хоровое пение. Великолепные хоры без сопровождения, созданные русскими и украинскими композиторами, звучали не только в церквах, они исполнялись и в светских концертах. Хоровое пение в Прибалтике получило такое широкое распространение, что в середине XIX в. в Латвии и Эстонии стали традицией всенародные певческие праздники (см. *Праздники песни*). Они до сих пор каждый год проводятся во всех республиках Советской Прибалтики.

У народов Закавказья и Средней Азии кроме фольклора сформировалась в течение веков особая форма профессиональной музыки — искусство устной традиции. Его высшее достижение — вокально-инструментальные циклы на стихи поэтов-классиков. От учителя к ученику передавалась традиция создания и исполнения этих произведений. Народная память хранит имена замечательных музыкантов — киргизского акына Токтогула Сатылганова, казахского домбриста Курмангазы Сагырбаева, азербайджанского ханенде (певца) Джаббара Карягды, армянского ашуга Дживани (Сероба Бенконяна-Левоняна), туркменского бахши Ноботнияза. Интересные, ценные сведения о музыкальной культуре народов Средней Азии содержатся в трудах Абу Али Ибн Сины «Книга знания», «Трактат о музыке» (X—XI вв.), Абдуррахмана Джами «Трактат о музыке» (XV в.), Дарвеша Али Чанги «Трактат о музыке» (XVII в.) и др.

Некоторые города — Киев, Рига, Тифлис (Тбилиси), Казань — постепенно станови-


Токтогул Сатылганов.


Н. В. Лысенко.


Комитас (С. Г. Согомонян).


М. К. Чюрлёнис.

лись крупными культурными центрами. Здесь устраивались концерты, выступали известные певцы, работали оперные театры. В Киеве, например, с 1848 г. существовало Симфоническое общество любителей музыки, в Тифлисе в 1851 г. был открыт музыкальный театр, где ставились оперы русских и итальянских композиторов. В развитии музыкальной жизни этих городов большую роль сыграли отделения Русского музыкального общества, организованные здесь во 2-й половине XIX в. В 1899 г. отделение РМО открылось в Кишиневе.

Успешному развитию музыкальной культуры препятствовала политика социального и национального угнетения, проводимая правительством царской России. Но никакие трудности не могли погасить стремление народов к созданию своего музыкального искусства.

История народа, его сказания, легенды, предания, страницы героической борьбы за свободу и независимость оживали в первых классических образцах профессиональной музыки.

В Прибалтике, Закавказье, на Украине уже в XIX в. появились оперы, романсы, хоры, до сих пор любимые народом. В 1863 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге был поставлен веселый и озорной «Запорожец за Дунаем» Семена Степановича Гулака-Артемовского (1818—1873). В этой опере песни, танцы, хоры, близкие по своим интонациям украинской народной песне, чередовались с разговорными диалогами. Опера привлекает юмором, светлой лирикой, непосредственностью чувств.

Главным действующим лицом другой популярной оперы стал один из самых любимых героев украинского народа — Тарас Бульба. Оперу «Тарас Бульба» (1890) и многие другие произведения — хоровые, камерные, оперные — создал замечательный украинский композитор Николай Витальевич Лысенко (1842—1912).

Первые композиторы-профессионалы опирались на мелодии, ритмы, интонации, которые веками шлифовали безымянные народные творцы. На их основе создал свои оперы *У. Гаджибеков* — родоначальник азербайджанской профессиональной музыки. Первая из них — «Лейли и Меджнун» — поставлена в 1908 г. О быте и нравах дореволюционного Азербайджана Гаджибеков рассказал в музыкальных комедиях «Муж и жена» (1909), «Не та, так эта» (1910) и широко известной «Аршин мал алан» (1913).

В том, как композиторы Грузии или Армении, Эстонии или Украины использовали богатства народной музыки, к каким песням или танцам обращались, какие жанры казались им интересными, проявилось творческое лицо каждого из них. *З. П. Палиашвили* — художник эпического склада, ему близки монументальные формы. Его оперы насыщены великолепными хорами, они развивают традиции грузинского народного хорового пения. Лучшая опера Палиашвили — «Абесалом и Этери» (поставлена в 1919 г.).

Мелитон Антонович Баланчивадзе (1862—1937) и Дмитрий Игнатьевич Аракишвили (1873—1953) — основоположники грузинского романса. В музыкальном фольклоре их прежде всего привлекают лирические образы. Аракишвили известен также как крупнейший исследователь и собиратель грузинской народной музыки.

Армянский композитор Армен Тигранович Тигранян (1879—1950) — художник щедрого мелодического дарования. Его оперу «Ануш» (поставлена в 1912 г.) называют оперой-песней. Она повествует о трагической истории двух молодых крестьян Ануш и Саро, которые погибают в столкновении с властью старинных обычаев. Кажется, что темы арий и песен композитор услышал прямо у народа: так тонко чувствует он стихию народного творчества. «Ануш» стала классикой армянского оперного искусства.

Комитас (Согомон Геворкович Согомонян, 1869—1935) — художник более сдержанный в проявлении чувств. Изысканный вкус, тончайшая отделка деталей — отличительные

черты его хоров и других произведений. Комитас — ученый, музыкальный деятель и собиратель народных песен. Его «Этнографический сборник» — собрание народных песен и плясок — до сих пор не имеет себе равных в Армении. Композитору *А. А. Спендиарову* принадлежит много вокальных сочинений, он — основоположник армянской симфонической музыки. Из дореволюционных произведений наиболее известны его симфоническая картина «Три пальмы» (1905), сюиты «Крымские эскизы» (1903, 1912).

Первые профессиональные композиторы Прибалтики опирались в своем творчестве на традиции хоровой песенной культуры. В самых различных жанрах развивал национальные традиции латышской народной музыки Язеп Витол (1863—1948). Особенно известны его баллады: в них нашли отражение и борьба народа за свободу («Беверинский певец», «Замок света», «Огненная дубина») и фантастические сюжеты. С Витолом латышская народная песня вошла в камерную и симфоническую музыку.

Начало XX в. ознаменовано первыми произведениями крупных форм в Эстонии. Появляются кантата «К солнцу» *А. Й. Каппа,* концерт для фортепьяно с оркестром А. Лембы, инструментальные сочинения Х. Эллера.

Своеобразно творчество классика литовской музыки, композитора и художника Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (1875—1911). Опираясь на народную музыку, композитор красочностью языка как бы сближает музыку и живопись в своих симфонических произведениях («В лесу», «Море»), а в картинах стремится к пластической передаче музыкальности («Соната весны», «Соната моря»; см. *Живопись и музыка*). «Хотелось бы создать симфонию из шума волн, из таинственной речи столетнего леса, из мерцаний звезд, из наших песенок...» — говорил он. Чюрлёнису принадлежат также камерные, хоровые произведения, обработки литовских народных песен (около 60), увертюра для симфонического оркестра «Кястутис».

В своей любви к фольклору композиторы народов нашей Родины следовали традициям русских классиков. Ведь многие из них учились в Петербургской или Московской консерватории. Музыка русских композиторов была образцом внимательного и любовного отношения к творчеству народов нашей Родины. Так, например, в 1-м концерте для фортепьяно с оркестром П. И. Чайковского одна из главных тем первой части основана на напеве украинских лирников, а начальная тема финала — это мелодия украинской народной песни-веснянки. Фантазия для фортепьяно «Исламей» М. А. Балакирева написана на темы кабардинской пляски и татарской мелодии. Мелодии некоторых белорусских песен использовали Н. А. Римский-Корсаков в опере «Снегурочка» и в опере-балете «Млада», А. К. Глазунов в 1-й симфонии. Композиторы М. М. Ипполитов-Иванов, С. И. Танеев, А. Т. Гречанинов сделали обработки белорусских песен для хора, голоса с фортепьяно, для различных инструментов.

Творческую деятельность многие из национальных композиторов продолжали и в советское время, став основоположниками профессиональной музыки в своих республиках. Их традиции были продолжены, развиты и обогащены композиторами последующих поколений (см. *Советская многонациональная музыка*).

МУЗЫКА НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

Говоря сегодня о *музыке,* нельзя не вспомнить телевидение, так как телевизионный экран открыл перед этим древним искусством новые горизонты. Появившись недавно, телевидение завоевало такую огромную музыкальную аудиторию, какой не имеют все *филармонии* мира. Телевизионный концерт

ПРОГРАММЫ РАДИО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ В ПОМОЩЬ ШКОЛЬНИКУ

Наша жизнь немыслима без радио и телевидения. С помощью этих средств массовой информации вы можете постоянно пополнять свой музыкальный багаж, быть в курсе музыкальной жизни не только своей страны, но и всего мира. Познакомиться с интересной передачей о музыке вам помогут программы, которые публикуются на последних страницах газет и в специальных еженедельных изданиях. Программы на каждый день передаются в определенное время по радио и телевидению.

Лучше всего пользуйтесь еженедельником Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию «Говорит и показывает Москва». Это издание наиболее полно и разносторонне информирует о передачах. Для примера возьмем один из них. Первая страница, на которой много иллюстраций, раскрывает содержание основных передач. К юбилейной дате дается специальный материал. Так, например, к дню рождения Н. А. Римского-Корсакова дается портрет композитора и фотография сцены из оперы «Садко» в постановке Большого театра. Здесь же помещается объявление — анонс о серии передач, посвященных этой дате. Анонс отсылает к странице 4, на которой об этом

только в нашей стране могут смотреть и слушать одновременно более 200 миллионов человек!

Почти каждая третья передача Центрального телевидения — музыкальная. Сегодня во всех уголках нашей страны телезрители знакомятся с лучшими образцами мирового музыкального искусства, оперными и балетными спектаклями, международными музыкальными конкурсами, фестивалями песни, народным музыкальным искусством многих стран. С интересными, содержательными рассказами о музыке выступают по телевидению композиторы, дирижеры, исполнители.

Сложен путь музыкальной программы на телеэкран. В создании только одной музыкальной телепередачи принимают участие около 120 человек (не считая исполнителей). Это режиссеры, операторы, редакторы, художники, звукорежиссеры, видеоинженеры, осветители, монтажеры и люди многих других специальностей.

Среди музыкальных телепередач — концерты по трансляции из лучших концертных залов нашей страны, оперных театров, Кремлевского Дворца съездов, Концертной студии в Останкино. Это и музыкальные передачи, которые снимаются прямо на телестудии, такие, как «Музыкальный киоск», различные музыкальные конкурсы, многие музыкальные телеуроки. Это и телевизионные фильмы-концерты, которые часто снимаются на натуре — на улицах города или на фоне природы (например, эстрадные и фольклорные программы).

Часто вы видите на телеэкранах музыкальные фильмы и передачи, присланные из других стран, ведь музыкальный язык понятен без перевода. Вот почему существует обмен музыкальными телепрограммами, проводятся конкурсы музыкальных программ, такие, как «Радуга», где звучит народная музыка разных стран мира.

У ребят есть и свои музыкальные телевизионные передачи: «Концертный зал телестудии «Орленок», «Творчество юных», где

Запись выступления хора на телевидении.



выступают детские хоровые и танцевальные коллективы, детские оркестры; «Музыкальные вечера для юношества», основателем которых был и которыми в течение многих лет руководил замечательный советский композитор Д. Б. Кабалевский. Те, кто слышал его рассказы о музыке, надолго их запомнит. Самые маленькие с интересом смотрят, как поют и танцуют их сверстники в передаче «Веселые нотки».

Мы рассказали о музыкальных передачах Центрального телевидения. Но в каждой республике есть еще свои детские музыкальные программы. Они учат вас, как слушать музыку, помогают узнать и полюбить ее.

Телеэкран не только способствует распространению музыки, уничтожая границы времени и пространства. Он вносит новые краски в ее восприятие. О многих великих музыкантах и певцах писали, что их надо не только слышать, но и видеть. Экран передает магию искусства С. Т. Рихтера, Е. А. Мравинского, Э. Г. Гилельса, Е. В. Образцовой, И. К. Архиповой. На телеэкране музыка часто высту-

рассказано подробнее. Страницы 4 и 5 отведены рассказу о наиболее значительных передачах, посвященных искусству. Здесь может быть помещена информация о концерте С. Т. Рихтера, передаче «Песня далекая и близкая» и т. д. Продолжает разговор о передачах об искусстве страница 6.

Здесь помещены материалы об основных передачах, транслируемых на неделе по радио. Это и концерт из произведений Д. Б. Кабалевского, и музыкальный рассказ о песнях станицы Вешенской — родине великого писателя М. А. Шолохова, и эстрадное обозрение «Музыкальная импровизация». Нужная информация содержится и на других страницах еженедельника.

Как пользоваться еженедельником? При знакомстве с ним подчеркните цветным карандашом необходимые вам передачи. Просмотр и прослушивание передач — для вас своеобразное, хотя и очень приятное «домашнее задание».

С наиболее интересным, что предстоит услышать и посмотреть, можно ознакомить своих товарищей по школе. Если у вас есть магнитофон, то постарайтесь записать на него передачу. Обмениваясь записями с другими ребятами, вы можете накопить «золотой фонд» передач о музыке.



пает в единстве с танцем, живописью, поэзией, театром. Связь цвета, звука, слова обретает новый смысл в музыкальных телепередачах. Образы других искусств во многих передачах и фильмах помогают более глубокому восприятию музыки, ее настроения. На экране возникает как бы видимый мир музыки, создается то единство, о котором мечтали художники и которое стало доступным благодаря удивительному свойству экрана — единству звука и изображения (см. *Музыка среди других искусств, Живопись и музыка*).

Даже опера и балет обрели на экране как бы второе рождение. Для телеоперы, телебалета многие композиторы специально пишут музыку.

У музыкального телеэкрана большое будущее, и, возможно, мы будем свидетелями возникновения новых музыкальных телевизионных жанров. Музыкальный телеэкран приобщает к музыке все новых и новых слушателей, способствует их эстетическому воспитанию, расширяет их музыкальный кругозор.

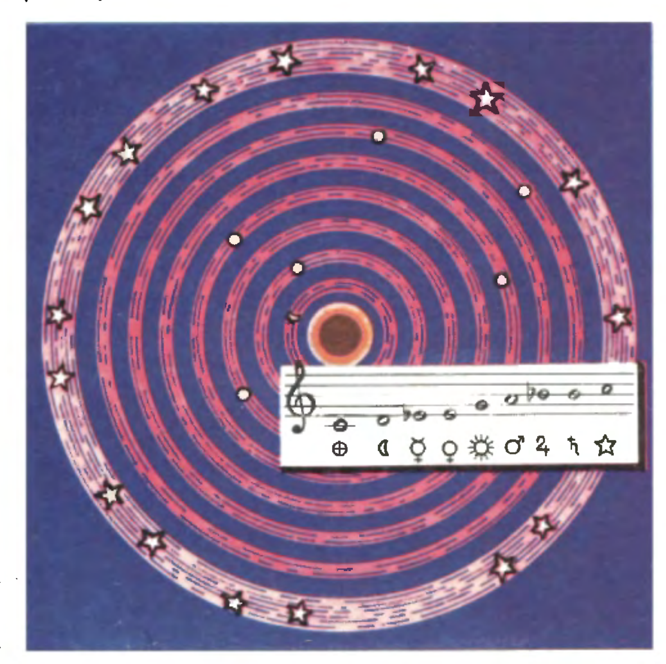
МУЗЫКА СРЕДИ ДРУГИХ ИСКУССТВ

То, что все искусства родственны между собой, люди чувствовали уже очень давно. Мифы Древней Греции рассказывают нам о девяти музах, покровительницах искусств. Три из них посвятили себя музыке: Эвтерпа — муза лирической поэзии (изображалась с двойной флейтой), Эрато — муза любовных песен и Полигимния — муза священных *гимнов*. Но не были чужды музыкальному искусству Каллиопа — муза эпической поэзии (древние сказители-рапсоды не читали, а пели свои повествования о подвигах богов и героев); Талия и Мельпомена — покровительницы театра, комедии и трагедии; и, конечно, муза танца Терпсихора. Только Клио, муза истории, и Урания, — муза астрономии, кажутся стоящими несколько в стороне.

Все музы — сестры, и в их родстве — глубокий смысл: миф о музах, как и многие другие, в образной форме отражает суть реальных явлений. Она заключается в том, что в древности искусства были теснее связаны друг с другом, чем в наше время. Поэзия и *музыка* существовали тогда в виде единого искусства — *песни*. Вот почему Эвтерпа, Эрато, Каллиопа и Полигимния олицетворяют собой не отдельные искусства, а разные *жанры* внутри музыкально-поэтического искусства.

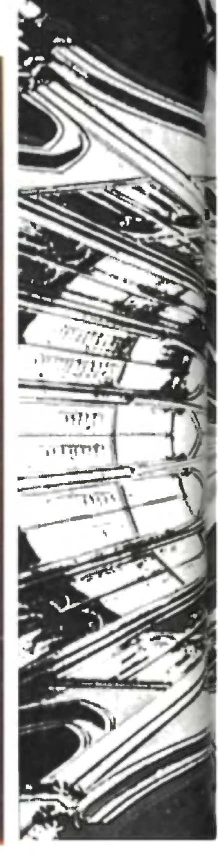
Шли столетия, музыка и поэзия приобрели самостоятельность. Но родство их сохранилось, проявляясь в постоянном тяготении друг к другу. Ведь *вокальная музыка* — это синтез музыки и поэзии. Близость этих двух искусств основана главным образом на том значении, которое имеет в них *ритм*, придающий размеренность и стройность как течению слов в стихотворной речи, так и течению музыкальных *звуков*. Но и другие стороны поэзии, например рифма, да и вообще вся звуковая

Музыка поющего космоса (один из античных вариантов).
⊕ Земля
☾ Луна
☿ Меркурий
♀ Венера
☼ Солнце
♂ Марс
♃ Юпитер
♄ Сатурн
☆ Сфера неподвижных звезд



Аполлон с кифарой. Роспись краснофигурной вазы. Древняя Греция. V в. до н. э.

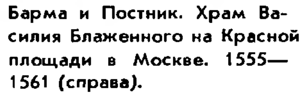




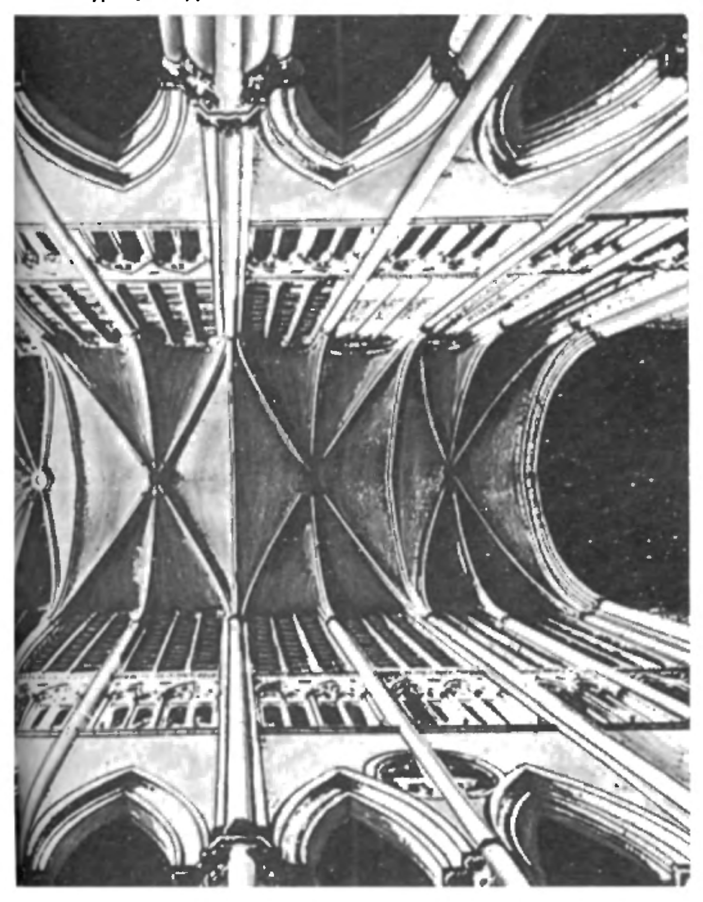


Ф. Рюд. Марсельеза (Выступление добровольцев в 1792 году). Деталь рельефа на Триумфальной арке на площади де Голля в Париже. 1833—1836 (вверху).

Неудержимо стремятся ввысь колонны собора в Бове (Франция, XIII в.) — замечательного творения готической архитектуры (внизу).



Барма и Постник. Храм Василия Блаженного на Красной площади в Москве. 1555—1561 (справа).



сторона тяготеют к музыке. Некоторые стихотворения, не предназначавшиеся авторами для пения, например «Из Гёте» («Горные вершины») М. Ю. Лермонтова, все-таки «поют», стоит только произнести их вслух и прислушаться к их ритму, как будто бы монотонному, убаюкивающему, а в то же время живому и переменчивому в каждой строке:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой.

И не случайно свыше 90 композиторов написали к этому стихотворению музыку. Среди них — А. Е. Варламов, М. М. Ипполитов-Иванов, Вас. С. Калинников, Н. К. Метнер. Особенно известен дуэт А. Г. Рубинштейна.



К союзу с поэзией стремится и инструментальная *программная музыка*. В созданном Ф. Листом жанре симфонической *поэмы* слово «поэма» возникло не случайно. Поэтическая программа, сопровождающая такие сочинения, или даже само его название должны направить восприятие слушателя по определенному пути, вызвать в воображении конкретные образы, как в поэмах Листа «Мазепа» (по В. Гюго) и «Гамлет» (по У. Шекспиру).

Музы театра — Талия и Мельпомена — тоже олицетворяют союз разных искусств. В греческом театре музыка была обязательным элементом, актеры произносили свои роли нараспев, очень важное значение имел *хор*, раскрывающий слушателям внутренний смысл происходящего действия. Хор был как бы «голосом народа» и одновременно голосом автора трагедии или комедии (см. *Античная музыка*).

Греческая трагедия послужила образцом для авторов первых опер, созданных в кружке

образованных любителей искусства. Произошло это во Флоренции на рубеже XVI—XVII вв. Конечно, мечта о возрождении античной трагедии была утопической: музыку античного театра ученые-флорентинцы знать не могли, немногие сохранившиеся ее фрагменты были обнаружены позднее. Но, стремясь возродить прошлое, они создали *оперу* — жанр, объединяющий музыку и драму.

Два элемента оперы — музыка и драма — на протяжении всей истории этого жанра находятся в состоянии «неустойчивого равновесия»: каждый стремится главенствовать. Но если бы не было этой неустойчивости и соперничества, не было бы и такого разнообразия жанров и типов оперы, ведь каждый композитор стремится найти свое собственное решение «вечной» проблемы соотношения музыки и драмы.

И еще один театральный жанр невозможно себе представить без музыки. Это *балет,* синтез музыки, танца и драматического действия. В балете музыка полностью заменяет слово: она передает развитие сюжета, раскрывает характеры и взаимоотношения действующих лиц, «подсказывает» балетмейстеру рисунок танца. Музыка как бы становится «видимой» в движениях танца, в пластике жестов артистов. Пожалуй, именно через балет музыка проникла и в спорт, сделав фигурное катание или художественную гимнастику демонстрацией не только физической культуры, но и музыкальности, чувства ритма.

Музыка звучит в театре, не только в опере и балете, но и в *оперетте, мьюзикле,* а также в драматических спектаклях, где иногда без нее просто невозможно обойтись. Уже во времена Шекспира в трагедиях и комедиях великого английского драматурга музыка была необходимым элементом спектакля. И эта традиция жива и поныне (см. *Музыка драматического театра*).

Весьма значительное место занимает *музыка* в *кино* и на *телевидении.* Многие песни из кино- и телефильмов вошли в золотой фонд песенного жанра. Но в фильмах звучит и *симфоническая музыка,* она помогает раскрыть внутренний, глубинный смысл развертывающихся на экране событий.

Среди девяти муз нет покровительниц архитектуры, скульптуры, живописи. Но и между этими видами искусств и музыкой существует родство, ведь музыка отражает не только то, что мы слышим в окружающем нас мире, но и то, что мы видим (см. *Живопись и музыка*). Это основано на свойстве человека мыслить ассоциативно, т. е. связывать друг с другом по сходству или, наоборот, контрасту различные, иногда очень далекие представления. Некоторые звуковые явления вызывают у нас яркие зрительные ассоциации. Так, звонкое пение *трубы,* особенно в высоком регистре, кажется нам ярким, светлым; звук *контрабаса* или *фагота* в низком регистре — мрачным, темным. И потому многочисленные музыкальные произведения, изображающие водную стихию (симфоническая картина Н. А. Римского-Корсакова «Садко», «Море» К. Дебюсси), передают не только шум и плеск волн, но и зрительную картину моря, то спокойного и ласкового, то бурного и сурового. А изображение грозы в «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена или в увертюре Дж. Россини «Вильгельм Телль» включает не только раскаты грома, но и блеск молнии.

Существуют музыкальные произведения, в которых композиторы передают свои впечатления от изобразительного искусства. Таков фортепьянный цикл М. П. Мусоргского «Картинки с выставки», посвященный памяти его друга, архитектора и художника В. А. Гартмана, и вдохновленный его работами; пьесы Листа «Обручение» (к картине Рафаэля) и «Мыслитель» (к скульптуре Микеланджело).

Есть ли родство между музыкой и архитектурой? Лишь в редких случаях композиторы вдохновлялись творениями зодчих. Немногие примеры — «Богатырские ворота» в упомянутом выше цикле Мусоргского, «Кремль» А. К. Глазунова, «Вышеград» Б. Сметаны, «Фонтаны Рима» О. Респиги. Но связь между этими искусствами все же существует, и даже очень глубокая. И в архитектуре, и в музыке огромное значение имеют пропорции, соотношение частей между собой и отношение каждой части к целому. Термины «композиция», «структура», «симметрия» употребляются в каждом из этих искусств. В античной архитектуре, в архитектуре эпохи Возрождения или классицизма этот принцип проявляется постоянно. Симметричны, например, Триумфальная арка на Кутузовском проспекте в Москве и здание *Большого театра,* ось симметрии которого отмечена скульптурой Аполлона, правящего четверкой коней. А в музыке одной из самых распространенных форм является трехчастная, причем последняя часть повторяет первую. В обоих искусствах мы встретим и более сложные пропорции, а именно принцип «золотого сечения», т. е. такое соотношение двух частей, при котором бо́льшая так относится к меньшей, как целое к большей. Принцип «золотого сечения» широко применялся в архитектуре античности и Возрождения, да и позже не утратил своего значения. В музыке точка «золотого сечения» находится в третьей четверти всего произведения (или его части, обладающей завершенностью) и обычно выделяется как важный, значительный момент композиции. Она отмечается разными способами: высотной кульминацией, акцентом, каким-либо заметным аккордом. Это свойственно и простой пес-

не, и крупным произведениям — *сонатам, симфониям*.

Нам осталось рассказать еще о двух музах. Муза истории Клио как будто не имеет отношения к музыке, ведь история — наука, а не искусство. Но история — это память человечества, в ней отражен опыт жизни многих поколений. Средоточием исторической памяти является и народная музыка, запечатлевшая образ жизни наших предков, донесшая до нас их мысли и чувства (см. *Фольклор, Народные музыканты*).

А сколько сюжетов дала история музыке! Даже если взять только русскую музыку и только оперный жанр, можно назвать целый ряд шедевров, начиная от «Ивана Сусанина» М. И. Глинки до оперы С. С. Прокофьева «Война и мир». Исторические события отражены и в симфонической (увертюра П. И. Чайковского «1812 год»), и в хоровой музыке (оратория «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина).

А теперь нам осталось только понять, почему среди муз, таких «земных», несущих людям радость песен и плясок, наслаждение театральными зрелищами, появилась Урания — муза астрономии. Если мы вдумаемся в то, что более всего сближает искусства, мы поймем и это. Каждому искусству присуще стремление к стройности, соразмерности, гармонии, которую мы находим в пропорциях архитектуры и скульптуры, в расположении предметов и фигур, сочетании красок в живописи, в чередовании рифм и мерности ритма в поэзии, в сочетании и последовательности музыкальных *звуков*. И это свойство всех искусств не выдумано художниками, оно отражает разумность и гармонию самой природы, проявляющейся в большом и малом. Она и в законе всемирного тяготения, охватывающем все мировое пространство, и в строении самых малых живых организмов, крохотных, изящных «парашютиков», разносящих по ветру семена одуванчика.

Эту гармонию наблюдали и восхищались ею античные мудрецы, стремясь установить всеобщую связь явлений. Древнегреческий философ и математик Пифагор, живший в VI в. до н. э., считал, что акустические соотношения музыкальных звуков аналогичны соотношениям расстояний небесных светил и что движение светил должно рождать музыкальные звуки, «гармонию небесных сфер», «гармонию мира». Вот почему древние греки поместили Уранию среди муз, покровительниц искусств. Каким бы наивным ни казалось с позиций современной науки учение Пифагора о «музыке небесных сфер», в основе его лежит великая и мудрая мысль о сущности красоты и гармонии во всех искусствах, отражающих каждое по-своему красоту и гармонию мироздания.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ В СССР

Музыкальные театры осуществляют постановку произведений различных музыкально-сценических жанров — опер, балетов, оперетт, музыкальных комедий и др. Они объединяют несколько творческих цехов — солистов оперы, артистов балета, оркестра, хора, вспомогательного состава. Художественное руководство осуществляют дирижеры, режиссеры, балетмейстеры, хормейстеры, художники; работают также специалисты многих других творческих, инженерных и рабочих профессий.

До Великой Октябрьской социалистической революции в России действовали в основном частные музыкальные театры. Государственными или так называемыми «казенными императорскими» были лишь Мариинский театр в Петербурге (ныне Ленинградский государственный орденов Ленина и Октябрьской Революции академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова) и *Большой театр* в Москве. Декретом Совнаркома РСФСР от 26 августа 1919 г. все театры были национализированы. Советская власть поставила перед ними задачу: сохранив и приумножив высокие достижения отечественной музыкально-театральной культуры, пропагандировать музыкальное искусство в широких народных массах. Важным направлением решения этой задачи стало расширение географии театров, создание в союзных и автономных республиках профессиональных музыкально-театральных коллективов. В Московской, а позднее в Ленинградской и Уральской консерваториях были сформированы национальные студии, в которых проходили подготовку будущие артисты и художественные руководители молодых республиканских театров. С 1936 г. в Москве регулярно проводились декады национального искусства с широким участием в них музыкальных театров. В настоящее время декады и дни национального искусства проходят во всех республиках. Музыкальные театры ежегодно выезжают на гастроли, лучшим коллективам предоставляется право показа своих спектаклей в Москве и за рубежом.

В 1984 г. в СССР работало 84 музыкальных театра, в том числе 50 театров оперы и балета (14 из них называются музыкальными), и 34 театра музыкальной комедии и оперетты. За большие заслуги в развитии советского музыкально-театрального искусства 28 театрам присвоено почетное звание «академический».

Театры расположены во всех столицах союзных республик, а также в таких культурно-промышленных центрах, как Ленинград, Волгоград, Воронеж, Горький, Иркутск, Пермь, Новосибирск, Ростов-на-Дону, Самарканд, Кутаиси, Каунас, Донецк и др. При некоторых крупных высших учебных заведениях работают


Государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова в Ленинграде.

оперные студии. Получили развитие народные самодеятельные музыкальные театры.

Основу репертуара театров оперы и балета составляют произведения русских и зарубежных композиторов-классиков и советских авторов. Во многих театрах идут оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта» П. И. Чайковского, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, «Аида», «Бал-маскарад», «Риголетто», «Травиата» и «Трубадур» Дж. Верди, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Фауст» Ш. Гуно, «Тоска» и «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини, «Паяцы» Р. Леонкавалло и др.; балеты «Лебединое озеро», «Щелкунчик» и «Спящая красавица» Чайковского, «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Жизель» А. Адана и др. Среди композиторов, чьи произведения идут на советских сценах,— имена С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Б. В. Асафьева, Т. Н. Хренникова, Р. К. Щедрина, А. Я. Эшпая, А. П. Петрова, С. М. Слонимского, А. Н. Холминова и других. В репертуаре музыкальных театров союзных республик широко представлены сочинения национальных композиторов. Спектакли советских авторов, а также классические оперетты И. Штрауса-сына, Ф. Легара и И. Кальмана преобладают в репертуаре театров музыкальной комедии и оперетты. В городах, где нет таких театров, произведения этих жанров часто идут на сцене оперных театров.

Пропаганде новых произведений советских авторов, а также возрождению малоизвестных сочинений русских и зарубежных композиторов способствует деятельность Московского камерного музыкального театра под руководством Б. А. Покровского. Большой вклад в развитие советского музыкального театрального искусства внесли Ленинградский академический Малый театр оперы и балета, а также Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, на сцене которых получили рождение многие сочинения, впоследствии успешно выдержавшие испытание временем.

Важное место в репертуаре музыкальных театров занимают произведения советских композиторов, специально написанные для детской аудитории и показываемые, как правило, в утренние и дневные часы выходных дней и в дни школьных каникул. Богатый и разнообразный репертуар накоплен *Московским Детским музыкальным театром.*

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Музыковедение нередко определяют как науку о музыке. Это верно, но лишь отчасти. В музыковедении действительно есть научное ядро — система объективных знаний о музыке и музыкальной культуре. Есть в нем, однако, и литературно-художественные интерпретации музыки, музыкально-критические эссе, художественно-публицистические очерки. Поэтому музыковедение правильнее понимать как особую сферу общественного сознания и деятельности, промежуточную между искусством и наукой, связывающую художественное и научное познание, содействующее развитию музыкальной культуры общества.

На комплексное понимание музыковедения указывает и сам термин. «Ве́дение» — знание. Знания о музыке, оформленные в систему, образуют музыкальную науку. Ведение — это и интуитивное схватывание сути вещей. Не случайно в этимологическом родстве с ним состоит слово «ви́дение». И эта сторона тоже присутствует в музыковедении: ведь только путем полного непосредственного духовного слияния с


Б. В. Асафьев.

музыкой можно постичь ее внутренний смысл. Так рождаются проникновенные музыковедческие толкования произведений. Связи с этимологически родственными словами «совесть», «вежливый» прочерчивают еще одну — ценностно-этическую сторону в музыковедении. Оно и в самом деле оценивает музыку, стремится отделить произведения вечные, способные обогатить человечество, поднять его на новую ступень нравственного совершенства, от произведений ложного искусства — безликих, вульгарных, слащавых и фальшивых, лишь внешне занимательных. Этой задаче посвящает себя музыкальная критика. Есть в этом корне еще один важный смысловой оттенок — «заведовать». Музыковедение несет ответственность перед обществом за состояние дел в музыкальной культуре. Оно пронизывает собой всю систему музыкального образования и воспитания, исследует эффективность бытия музыки в обществе, с помощью музыкальной публицистики стремится совершенствовать организацию музыкальной жизни и культуры.

Наука о музыке, средоточие объективных знаний, представляет собой разветвленную систему исторических и теоретических дисциплин. История музыки рассматривает процесс развития музыкальной культуры (в масштабах истории человечества в целом, отдельных национальных культур, различных эпох). Народная музыка изучается фольклористикой. Бытие музыки в обществе изучается музыкальной социологией, закономерности музыкальной деятельности — психологией музыки, физические предпосылки — музыкальной акустикой. Комплекс музыкально-теоретических учений направлен на познание самого устройства музыки: *гармония* изучает высотные связи звуков, *полифония* — соединения голосов *фактуры,* учение о музыкальных формах — принципы композиции. Исследования в этих и многих других частных дисциплинах опираются на философско-эстетические основоположения музыкознания. К ним относятся, например, представления о музыкальной культуре, о содержании и форме в музыке, об *интонации* как основе выразительности и др. Музыкальная наука развивается в содружестве с науками об искусстве, культуре, о человеке, обществе, истории. На знания, выработанные музыкальной наукой и проверенные практикой, опираются музыкальная критика и публицистика.

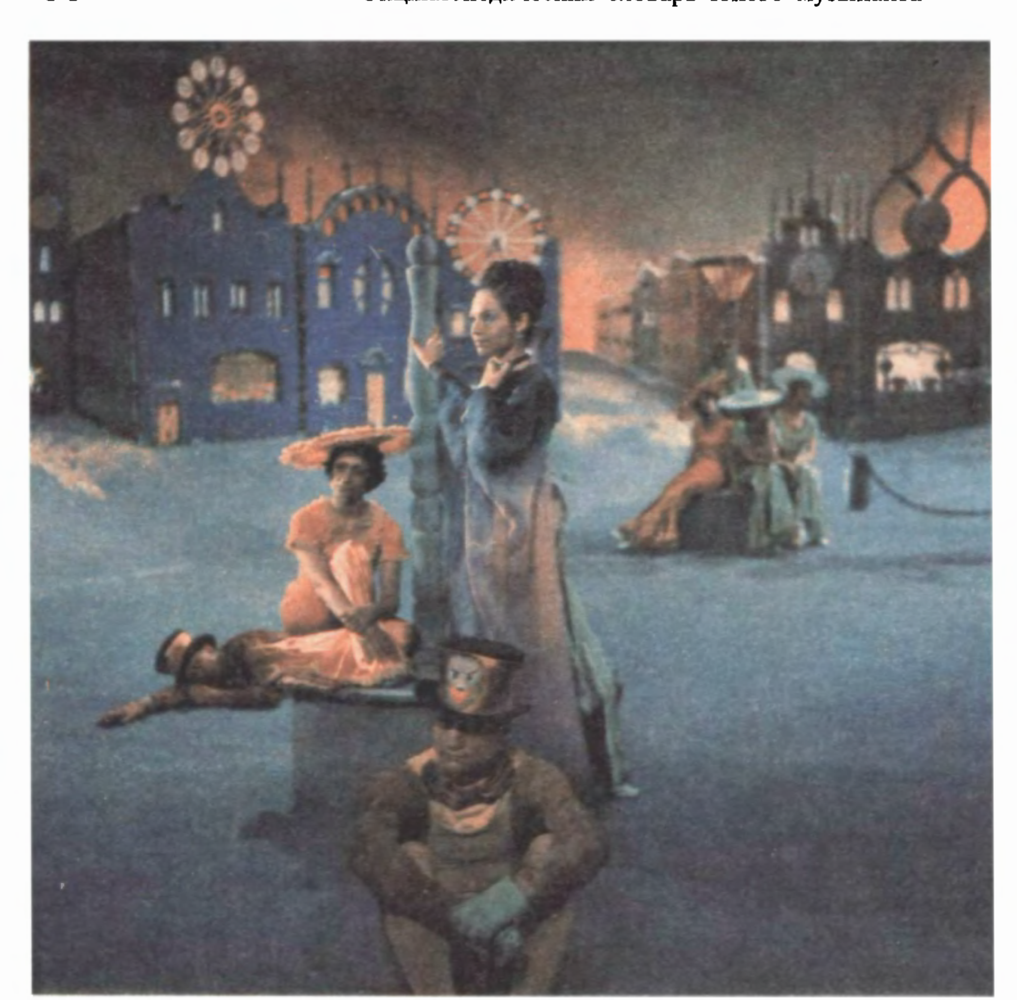
Музыковедение зародилось во времена античности. В настоящее время музыковедение как особая специальность включено в систему музыкального образования. Музыковедческие отделения музыкальных училищ и вузов готовят преподавателей соответствующих дисциплин, критиков, лекторов, работников музыкальных издательств, радио и телевидения. Научная работа ведется в исследовательских институтах, в консерваториях и других высших учебных заведениях. Музыковедческой деятельностью часто занимаются также композиторы и исполнители. Ценнейшее музыкально-критическое и музыкально-теоретическое наследие оставили Ж. Ф. Рамо, Р. Вагнер, Г. Берлиоз, Р. Шуман, К. Дебюсси, М. И. Глинка, А. Н. Серов, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский. Крупнейшим советским музыковедом был композитор Б. В. Асафьев. Д. Б. Кабалевский является автором новой музыкально-педагогической концепции и школьной программы по музыке.

Музыковедческие труды пишутся в самых различных жанрах. Одни из них, направленные на совершенствование музыкальной науки, адресуются к самим же музыковедам — таковы диссертации, статьи и книги, исследующие сложные и достаточно специальные проблемы. Другие — обращаются к музыкантам, третьи — к самому широкому читателю, в частности к детской и молодежной аудитории. Данный словарь представляет собой один из жанров популярной музыковедческой литературы. Задаче начального вхождения в музыку служат и многие другие книги. Представление о них дает список рекомендованной литературы в конце этой книги.

Музыковедение в СССР и других странах социалистического содружества, развивающееся на основе марксистско-ленинской методологии, играет активную роль в строительстве социалистической музыкальной культуры.

МЬЮЗИКЛ

Мьюзикл — вид музыкально-сценического представления, синтетически сочетающего в себе музыку, танец, пение и драматическое действие. Возник в США в последней трети XIX в., преимущественно как развлекательное музыкально-театральное зрелище, затем обрел более содержательные черты, способность решать серьезные драматургические задачи соответственно более серьезными выразительными средствами. Среди многочисленных популяр-



Новогодний мьюзикл «Орех Кракатук». Музыкальный видеофильм по мотивам сказок Э. Т. А. Гофмана.

ных мьюзиклов — «Плавучий театр» (1927) и «Роберта» (1933) Дж. Керна, «Нет, нет, Нанетта!» (1925) В. Юменса, «Леди, будьте добры» (1924) и «О тебе я пою» (1931) Дж. Гершвина (последний спектакль уже полностью отвечал всем основным требованиям данного жанра). Характернейшая особенность мьюзикла — его эстетическая «открытость» самым разным стилистическим веяниям. Он обогащался чертами таких театрально-эстрадных представлений, как ревю и мюзик-холл, яркостью цирковых трюков, сентиментальными песенками и танцами чечеточников, элементами фольклора и *джаза*. Влияние джаза в особенности проявилось в творчестве Гершвина — недаром многие музыкальные темы из его мьюзиклов стали основой джазовых импровизаций.

Со временем драматургия мьюзикла — вначале в основном песенного спектакля — усложнилась, обогатилась развитыми хореографическими формами, приобрела черты сквозного, в некоторых эпизодах и симфонического развития. Расширилась и тематика мьюзиклов, углубилась проблемность содержания, жизненность и актуальность сюжета. Усложняется и собственно музыкальный язык — он становится более насыщенным, интересным с мелодической и гармонической точек зрения, ритмически богатым. В мьюзикл приходят К. Портер, К. Вейль и автор знаменитой «Оклахомы!» (1943) Р. Роджерс.

Расцвет мьюзикла пришелся на 50-е гг. нашего столетия. Ряд постановок, ставших своего рода эталонными, приобретает поистине мировую популярность, чему способствует и кинематограф. Среди них «Звуки музыки» Роджерса (1959), «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу (1956), «Вестсайдская история» Л. Бернстайна (1957), «Хэлло, Долли!» Дж. Хермена, «Смешная девчонка» Дж. Стайна (обе — 1964).

Веселые и грустные, шутливые и серьезные, мьюзиклы полны необычайного обаяния, ярких мелодий, нередко становящихся очень популярными, задорных танцев, остроумных диалогов. Это искусство — по-настоящему массовое и потому так любимо широкой зрительской аудиторией.

В конце 50-х гг. интерес к мьюзиклу проявили в Великобритании, Франции, Австрии, ФРГ, Чехословакии. В СССР мьюзикл получил новое, более глубокое развитие благодаря контактам с традициями классической литературы. Таковы, к примеру, мьюзиклы А. Н. Колкера «Свадьба Кречинского» и «Дело» (по одноименным пьесам знаменитой трилогии А. В. Сухово-Кобылина), «трагикомический мьюзикл» В. И. Казенина «Дядюшкин сон» по мотивам повести Ф. М. Достоевского, мьюзикл В. Г. Ильина «Товарищ Любовь» (по пьесе К. А. Тренева «Любовь Яровая»).

Н, О

НАРОДНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

Связь искусства с народом, обусловленность художественного творчества жизнью, борьбой, идеями, чувствами и стремлениями народных масс, выражение в искусстве их психологии, интересов и идеалов — все это объединяется в понятии народности искусства, которая в наше время стала важнейшим принципом *социалистического реализма.* Сущность принципа народности сформулирована В. И. Лениным: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими». Эти положения, определяющие политику Коммунистической партии в области искусства, относятся ко всем видам художественного творчества, в том числе и к музыке.

Народность в музыке выражается многогранно: в правдивости воплощенных в ней чувств и образов, в высокой идейности, в создании музыкальных образов народа и народных героев, в связи музыки с народно-поэтическим творчеством, в широком использовании композиторами в своих сочинениях народных мелодий, интонаций и ритмов, национальном своеобразии и доступности музыкальных произведений.

Основоположник русской классической музыки М. И. Глинка говорил: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Конечно, не всякое произведение непременно включает в себя подлинные народные мелодии. Но истинно художественная профессиональная музыка едина с народной по своим эстетическим принципам, вырастает из нее исторически и сохраняет с ней тесную связь и в содержании, и в форме. Недаром М. Горький подчеркивал значение народного творчества как базы всей мировой культуры. «Народ, — писал он, — первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли, и величайшую из них — историю всемирной культуры».

Творчество всех великих композиторов прошлого отвечало принципу народности. Музыка венских классиков — Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена — тесно связана с народной песней и танцем, претворяет их ритмы, интонации, композиционные закономерности. Композиторы-романтики широко использовали не только народные мелодии, но и образы народно-поэтического творчества. Но особенно глубока и многогранна народность русской классической музыки. О героическом подвиге простого крестьянина во имя Родины повествует опера М. И. Глинки «Иван Сусанин». Различные стороны народной жизни, психология, характеры, взаимоотношения людей раскрываются в операх и романсах А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского. Героическая борьба русского народа с иноземными захватчиками воплощена в операх «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. Трагические переломные моменты русской истории запечатлены в народных музыкальных драмах «Борис Годунов», «Хованщина» М. П. Мусоргского.

В. Г. Белинский неоднократно повторял: «Если изображение жизни верно, то и народно»; народность искусства он связывал с его правдивостью, выводил ее из истинности изображения, из реализма. В. В. Стасов также основными чертами русского искусства XIX в. считал народность и *реализм.*

В классовом обществе народность искусства диалектически взаимосвязана с его классовостью. На тех исторических этапах, когда господствующий класс играл прогрессивную роль, он выступал от лица всего общества. Поэтому в его культуру проникали элементы народности. Но чем глубже становилось противоречие между господствующим классом и народными массами, тем более отрывалось от народных основ официальное искусство, а реалистические народные тенденции развивались в искусстве, оппозиционном к господствующему классу, как это было, например, в музыке композиторов *«Могучей кучки».*

В классовом обществе правящий класс узурпирует культуру и стремится отстранить народные массы от ее сокровищ. При социализме искусство становится достоянием всего трудового народа, оно, говоря словами В. И. Ленина, служит «... миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» (Полн. собр. соч., т. 12, с. 104). Народность советского искусства неотделима от его правдивости, идейности, *партийности.*

Советские массовые песни, симфонии, оперы, балеты, оратории, кантаты, запечатлевшие события Октябрьской революции, гражданской и Великой Отечественной войн, великой Победы нашего народа над фашистскими захватчиками, все этапы строительства социализма, радость мирной жизни, неотъемлемо вошли в культуру и сознание народа, воплощая гуманистические принципы социалистического общества. Советское музыкальное искусство создается для народа, и народное признание — высший критерий его оценки.

НАРОДНЫЕ МУЗЫКАНТЫ

В русской деревне песня сопутствовала человеку буквально всю жизнь. Песнями баюкали младенца в зыбке, дети постарше пели считалки, дразнилки, потешки. Пели парни и девушки, когда водили на лугу хороводы. Пели за рукоделием, в дороге и дома, за работой и на отдыхе. Без песен не бывало свадебного обряда. И уходил человек из жизни под звуки похоронного при́чета — песни-плача. Подобную картину можно нарисовать, говоря о *фольклоре* любого народа.

Какова же роль народных певцов в жизни песни? Применительно к народному творчеству принято говорить о «безымянном» или «коллективном» авторстве. Народный певец не «сочиняет» песню подобно композитору, но тем не менее участвует в ее создании, которое происходит каждый раз заново, когда он поет. Вместе с тем, исполняя народную песню, он опирается на богатейшую художественную традицию: неписаные законы звукоизвлечения, особенности тембра, ритма, мелодики, голосоведения передаются из поколения в поколение. В народной музыке всегда сочетаются традиционность и индивидуальное творчество, которое проявляется в искусстве *импровизации*. Нет двух одинаковых исполнений одной песни, даже когда ее поет один человек или один ансамбль. И в этом кроется принципиальное отличие от профессиональной музыки, где исполнитель (певец, инструменталист или целый оркестр) не может менять текст произведения, написанный композитором.

Искусство народных музыкантов называют традиционным, так как песни и инструментальная музыка исполняются ими в той традиции, которая сложилась и живет в их местности. Поэтому, говоря о традиционном фольклоре, обязательно указывают, откуда именно та или иная песня. И если в XIX в. в России бытовало выражение «русская народная песня», то теперь мы говорим о песне курской, орловской, смоленской, псковской... Действительно, фольклорные песни каждой местности отличаются по мелодике, тембру, манере исполнения, способам голосоведения в ансамблевом пении, имеют свои поэтические и диалектные особенности.

Например, стиль пения в Архангельской, Вологодской областях не похож на стиль южнорусских областей: Брянской, Калужской, Белгородской. Манера исполнения северян очень сдержанна, даже сурова, в женском ансамбле мелодия идет в октаву «толстыми и тонкими голосами», по местному выражению. Для южан, напротив, характерно тяготение к плясовым ритмам, открытая, ярко эмоциональная манера исполнения.

Богатейшим многоголосием отличается пение казаков — донских, терских, оренбургских. Сибирь, Поволжье, Подмосковье — везде свой оригинальный стиль, свое неповторимое звучание.

Грузинские народные песни исполняются большей частью трехголосными мужскими хорами, в которых особенно выделяется верхний голос, так называемый криманчули, выводящий сложные импровизационные вокальные украшения.

Среди различных стилей совместного пения особенно выделяется многоголосие русских протяжных песен, которое представляет собой высокоразвитую *полифонию*, получившую в науке название подголосочной. Основной напев свободно разветвляется на самостоятельные голоса — подголоски.

Совместное ансамблевое исполнение, или, как говорят в народе, пение «артелью», всегда было наиболее естественной и любимой формой музицирования. Так исполняли



В Бурятии и на Алтае распространена игра на варганах (комузах).



Участники фольклорного ансамбля из г. Архангельска в музее деревянного зодчества.

большинство песен: обрядовых, хороводных, лирических. Ансамбли складывались как отражение крестьянского быта: либо семейные, например, отец и сыновья, братья и сестры, муж с женой; либо людей сближала общая работа. В народном ансамбле все участники, сохраняя общность мелодики, слов, ритма и темпа, остаются импровизаторами — индивидуальное творчество и здесь имеет большое значение. Пение в ансамбле — это общение музыкантов между собой, как бы разговор друг с другом. Подобный же принцип общения существует и в литовских сутартинес (тоже полифонические песни, но на другой основе), и в замечательном грузинском многоголосии.

В импровизации — жизнь народного искусства, поэтому никакая письменная запись или исполнение по нотам не может отразить специфику фольклора.

Особую ветвь фольклора составляют эпические песни.

Умением петь их, «сказывать» владели немногие певцы-знатоки. Это было искусство высокое, сложное, поэтому мастера эпоса всегда были окружены в народе почетом и уважением. На Руси их звали сказителями или старинщиками (от слова «ста́рина» или «старина́», как называли былину). В «Слове о полку Игореве» упоминается один из сказителей времен Киевской Руси — вещий Боян. У многих народов нашей страны до сих пор существуют такие певцы-сказители: у казахов и киргизов — акыны, у армян и азербайджанцев — ашуги, у узбеков — бахши, у украинцев — кобзари и т. д.

Часто эпические песни исполнялись в сопровождении музыкального инструмента; у многих народов эта традиция жива и поныне. Сказитель — всегда импровизатор. Он и поэт, и певец, и инструменталист, и актер.

В эпической песне повествование неторопливо, обстоятельно, упоминаются многие подробности.

Талантливый певец — это художник, владеющий традицией настолько, что она не сковывает его. Имена лучших мастеров фольклора становятся все более известными, особенно в наше время. Ежегодно из городов в деревни и села отправляются собиратели народной музыки — фольклористы. Их задача — найти людей, которые знают и поют песни, созданные в разные времена: от глубокой древности до наших дней.

Наиболее интересных, талантливых народных музыкантов приглашают выступать на фольклорно-этнографических концертах, которые проводятся в Москве, Ленинграде, Смоленске, Суздале.

Неоднократно в Москве и других городах выступал ансамбль села Афанасьевка Белгородской области. Руководит им выдающийся певец, мастер традиционного пения Ефим Тарасович Сапелкин.


Исполнитель на сазе — азербайджанском народном инструменте.



Украинский народный инструментальный ансамбль.

На севере нашей страны, на реке Печоре, есть старинный городок Усть-Цильма. Каждое лето накануне сенокоса там «водят горку» — это древний праздник с хороводами и игрищами, когда женщины и девушки одевают старинные парчовые сарафаны. Это очень красочное зрелище. Возглавляет, «ведет горку» Марфа Николаевна Тиранова — талантливая народная певица.

В северной Белоруссии, на Витебщине, есть небольшая деревня Ляховки. Там сохранилась уникальная фольклорная традиция — унисонное обрядовое пение. Специалисты считают, что сложилось оно еще во времена язычества. Записано это пение от четырех женщин-колхозниц: в деревне до сих пор поют древние обрядовые песни. Заводит песню замечательная певица Елена Павловна Пискунова — самый старший член ансамбля.

Еще одна фольклорная традиция — тувинское горловое пение — своеобразная манера пения, когда один певец исполняет мелодию сразу на два голоса. Это так называемое горловое пение распространено у бурят, тувинцев, башкир, алтайцев, а за пределами СССР — у монголов. Мастера этого стиля неоднократно выступали в Москве. Один из них — Дмитрий Очур — владеет всеми приемами этого труднейшего искусства. Учился он у своих сестер и у деда — известного в Туве певца.

Искусство народных музыкантов всегда оказывало большое влияние на профессиональное творчество. Изучение его началось в XIX в., когда возник и стал углубляться интерес к народной культуре. Русские композиторы записывали народные песни и напевы народных былин и использовали их в своих произведениях. В XIX в. в России появляются эпические оперы — «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. П. Бородина. Римский-Корсаков писал в «Летописи моей музыкальной жизни», что напевы сказителей Т. Г. Рябинина и В. П. Щеголенка послужили ему образцом для речитативов оперы «Садко», задуманных в духе былинного сказа. Интонации, мелодика и ритмика крестьянских песен оказали большое влияние на творчество Глинки, А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева, П. И. Чайковского, Бородина, А. К. Лядова, С. В. Рахманинова.

Традиция обращения к фольклору продолжается и в советской музыке. Так, замечательный хоровой цикл Г. В. Свиридова «Курские песни» родился как результат его участия в студенческие годы в фольклорной экспедиции Московской консерватории в Курскую область. Творчество композиторов Р. К. Щедрина, В. А. Гаврилина, Ю. М. Буцко, С. М. Слонимского неотделимо от фольклорных истоков. Эпическое начало присутствует и в произведениях советских композиторов, посвященных героическим образам отечественной истории (кантата «Александр Невский» и 5-я симфония С. С. Прокофьева, симфония-кантата Ю. А. Шапорина «На поле Куликовом»).

Жизнь фольклора продолжается. Молодое поколение участвует в фольклорных коллективах своего села. В городах возникают фольклорные ансамбли, основное ядро которых составляет студенческая молодежь и интеллигенция. Такие ансамбли есть в Прибалтике, в Москве и Ленинграде, в Калинине, Смоленске. В этом — залог сохранения фольклора как живого искусства.

НОКТЮРН

Ноктюрн (в переводе с итальянского — «ночной») — ночная музыка. Слово «ноктюрн» в разные времена означало разные жанры. В XVIII в. ноктюрн был жанром развлекательной музыки и предназначался для исполнения в ночное время на открытом воздухе. Он сочинялся для различных инструментов, обычно для ансамбля духовых или духовых и струнных инструментов. Ноктюрн XVIII в. состоял из нескольких частей, различных по характеру: оживленных, лирических, танцевальных, шутливых, бодрых и энергичных. Нередко он начинался и заканчивался *маршем*, как бы изображая приход и уход музыкантов, так как он обычно исполнялся у дома в честь какой-либо особы. Образцы таких ноктюрнов встречаются у Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Помимо инструментальных ноктюрнов в XVIII в. существовали и вокальные — сольные и ансамблевые, с сопровождением и без него.

В XIX в. ноктюрн — одночастная инструментальная пьеса лирического характера. Композиторы-романтики понимали этот жанр «ночной музыки» как пьесы мечтательного, задумчивого, спокойного характера, в которых они стремились передать различные оттенки чувств и настроений, поэтические образы ночной природы. Основателем нового ноктюрна был ирландский пианист и композитор Джон Филд. В его 17 ноктюрнах создан стиль нежной, певучей игры на фортепьяно. Мелодия этих ноктюрнов, обычно романсовая, напевная, широкого дыхания, развивается на фоне спокойно колышущихся фигураций аккомпанемента, вызывающих в воображении пейзажные образы. В творчестве Ф. Шопена ноктюрн достиг наивысшего художественного совершенства, превратился в концертное произведение, значительное по содержанию. Ноктюрны Шопена многообразны по характеру: светлые и мечтательные, скорбно-задумчивые, героико-патетические, мужественно-сдержанные. Причудливые фантастические образы царят в ноктюрнах Р. Шумана. Ноктюрны писали также Ф. Лист, Э. Григ, М. И. Глинка, М. А. Балакирев, А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин и другие. Встречаются ноктюрны не только для фортепьяно, но и для ансамбля и оркестра. Ноктюрном названа III часть 2-го квартета А. П. Бородина, одна из частей музыки Ф. Мендельсона к пьесе У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», часть из I картины балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя». Часто с жанром ноктюрна связан лишь общий лирический тон произведения, например, в «Ноктюрнах» К. Дебюсси, I части 1-го концерта Д. Д. Шостаковича для скрипки с оркестром, в сонате-ноктюрне А. Н. Александрова.

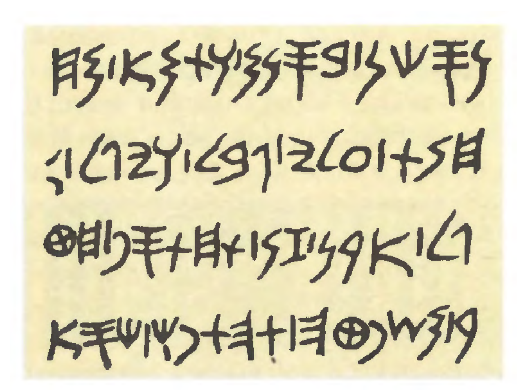
НОТНАЯ ЗАПИСЬ

Невозможно представить, что было время, когда на свете не существовало нотной записи и музыка передавалась только устно (см. *Фольклор*). Настоятельная потребность найти способ сохранения музыкальных напевов привела к созданию нотной записи.

Усилиями многих поколений создавались все более совершенные системы перевода «живого» звучания музыки на язык условной графической записи — нотации. Посмотрите образцы нотного текста, приведенные в иллюстрациях, сравните их между собой — и вы увидите, как они непохожи. Но при всем различии в них есть и общее: музыка фиксируется с помощью специальных условных знаков. Они менялись на протяжении многовекового развития музыкальной культуры, были различны у разных народов, и прошло много времени, прежде чем люди пришли к той форме нотной записи, которая используется сейчас.

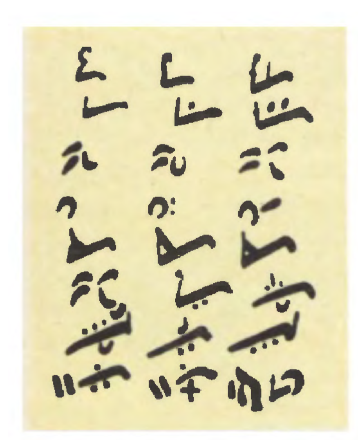
Из всех известных способов самым древним является обозначение мелодий, передаваемых по слуху, с помощью рисунков. Образцы такой записи обнаружены при изучении древнеегипетских памятников. К древнейшим способам относится также слоговая запись музыкальных звуков с помощью клинописи, применявшаяся, как предполагают ученые, в Древнем Вавилоне.

Финикийское звуковое письмо. Около 1100 г. до н. э.



Дальнейшее развитие музыкальной письменности связано с буквенным обозначением звуков, указывающих на их высоту. Зародившись в Древней Греции, эта система получает все более широкое распространение. Со временем буквы греческого алфавита заменяются латинскими. И сейчас можно встретить обозначение звука «до» латинской буквой «c», звука «ре» — буквой «d» и т. д.

В средние века появляется нéвменная нотация, характерная для культовой музыки. Одна из ее разновидностей — русское крюковое,



Древнерусские песнопения записывались особыми значками — крюками. На рисунке показаны образцы крюков XII—XIII вв.

или знаменное, письмо. Условные обозначения — невмы (на Руси они назывались крюки, знамена) состояли из графических значков типа черточек, точек, запятых и их разнообразных сочетаний. Они проставлялись над словесным текстом и обозначали отдельные звуки или мелодические обороты, ходы голоса вверх и вниз, повторение одного и того же звука, характер и способ исполнения. Не указывая точной высоты звуков, невмы наглядно изображали мелодическую линию, помогая певцам вспомнить мелодии знакомых им по слуху песнопений. Позднее в западно-европейской музыке они стали записываться на одной или двух горизонтальных линиях, буквенное обозначение которых или их цвет (красный, желтый) определяли высоту расположенных на них невм. Так постепенно в недрах невменного письма зарождалась линейная нотация, объединявшая наглядность невм и звуковысотную точность буквенной записи. В XI в. она была усовершенствована итальянским музыкантом Гвидо д'Ареццо. Он разработал способ записи нот на нотной строке, состоящей из четырех горизонтальных параллельных линий. Буквенные знаки, обозначавшие высоту каждой из них, и невмы стали записываться не только на самих линиях, но и в просветах между ними. Все четыре линии были объединены в единую систему, ставшую прообразом современного нотного стана, а буквенные обозначения высоты линий постепенно трансформировались в ключи — условные графические знаки, определяющие высоту расположенных на нем нот.

Гвидо д'Ареццо известен и как автор слоговых названий: «ут», «ре», «ми», «фа», «соль», «ля». Они обозначали ступени шестиступенного звукоряда (тон, тон, полутон, тон, тон). В конце XVI в. для обозначения VII ступени в семиступенном звукоряде введен слог «си», во 2-й половине XVII в. слог «ут» заменен слогом «до». Эти названия сохранились и сейчас и обозначают высоту звука.

Последующее совершенствование нотного письма в период XIII—XVI вв. шло по пути разработки мензура́льной нотации. Она наглядно передавала высоту звуков, их длительность. Была введена система специальных графических знаков для записи нот и пауз различной продолжительности, установлены точные временны́е соотношения между всеми длительностями. Первоначально каждая из них предполагала деление на три равные доли. Например, максима (самая длинная) включала в себя три ноты длительности лонга (длинная). Начиная с XVI в. деление стало двукратным.

Значительные изменения происходили в графическом написании нотных знаков. Сменившие невмы квадратные головки округлились, появились нотные штили. С переходом от записи нот на папирусе к записи на бумаге произошло подразделение нотных знаков на «белые» (незаполненные) и «черные» (заполненные). Четырехлинейную нотную строку заменил более удобный пятилинейный нотный стан. По мере развития многоголосия стали использовать систему из нескольких нотных строк, расположенных одна над другой и объединенных общей начальной чертой или фигурной скобкой — акколадой.

Более длительным был путь утверждения современной пятилинейной нотации в инструментальной музыке. До конца XVII в. для записи инструментальных произведений применялись особые системы письма — табулатуры. Они представляли собой наглядные схемы, составленные из буквенных или цифровых обозначений высоты звука и дополнительных условных знаков, уточнявших ритм и динамические оттенки. По внешнему виду эти схемы были разнообразны. В них отражались особенности нотного письма, принятого в той или иной стране, специфика того музыкального инструмента, для которого они предназна-

Итальянская лютневая табулатура. 1507.



Мензуральная нотация. 1500.

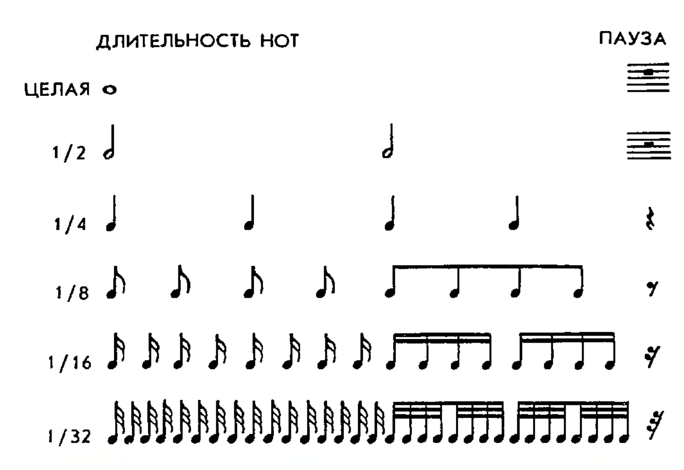


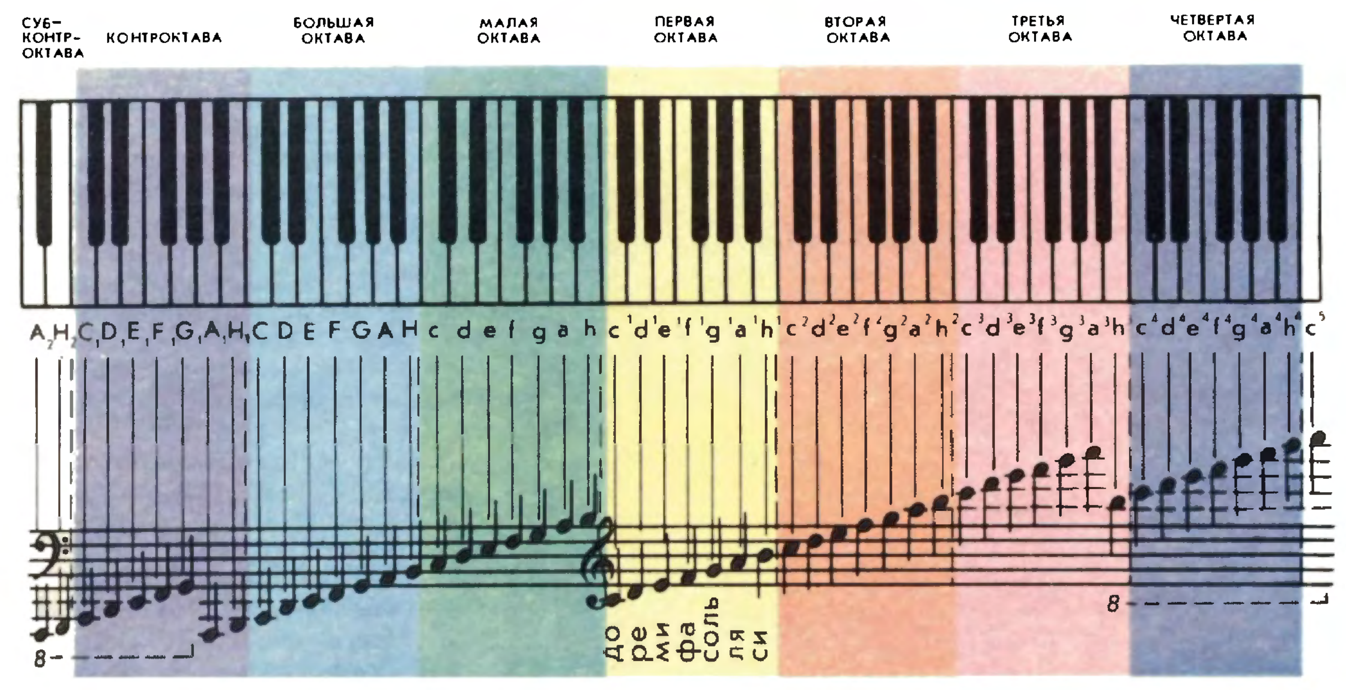
чались. Табулатуры отличались также по условным обозначениям: буквам, цифрам, ритмическим знакам и их комбинациям. Среди многочисленных вариантов табулатур существовали как безлинейные, так и линейные. В линейных количество линий соответствовало числу струн музыкального инструмента или полифонических голосов в музыкальной ткани. К началу XVIII в. табулатуры были заменены более простым и удобным способом записи с помощью нот. Постепенно терял свое значение и цифрованный бас, или, как его еще называли, генерал-бас (общий, главный бас), распространенный в XVII—XVIII вв. для записи *аккомпанемента* к мелодии. В этой системе нотного письма каждый звук нижнего голоса, записанного нотами, дополнялся цифровыми обозначениями *гармонии,* по которым исполнители достраивали все остальные сопровождающие голоса. Сейчас обе эти системы используются только как вспомогательные при обучении игре на некоторых музыкальных инструментах и изучении гармонии.

Современное нотное письмо позволяет в условной записи полно и точно отразить «живое» звучание музыки. В нем присутствует не только развитая система условных знаков (пятилинейный нотный стан; ключи; знаки альтерации ключевые и «случайные», при нотах; различные акколады; специальные знаки, уточняющие длительность звуков, динамические оттенки, разнообразные исполнительские штрихи и т. д), но и дополнительные слове́сные пояснения (указания темпа, характера и способа исполнения). Для большей наглядности нотной записи выработаны обозначения сокращения нотного письма, как, например, знаки репризы, октавного переноса, повторения мелодического оборота и т. п.

Нотная запись не остается неизменной. По мере развития музыкального искусства расширяется его образная сфера, обновляется музыкальный тематизм, утверждаются новые средства выразительности. Все это требует постоянного совершенствования нотной записи. Дополняется и уточняется система условных обозначений, появляются новые способы записи, отвечающие особенностям того или иного музыкального материала.

Внизу: так записывается длительность звуков (справа) и их высота.





ОПЕРА

Опера — жанр вокального музыкально-драматического искусства. Ее литературно-драматическая основа — либретто (словесный текст). Вплоть до середины XVIII в. в композиции либретто господствовала определенная схема, обусловленная однотипностью музыкально-драматических задач. Поэтому одно и то же либретто часто использовалось многими композиторами. Позднее либретто стали создаваться либреттистом в содружестве с композитором, что полнее обеспечивает единство действия, слова и музыки. Начиная с XIX в. некоторые композиторы сами создавали либретто своих опер (Г. Берлиоз, Р. Вагнер, М. П. Мусоргский, в XX в. — С. С. Прокофьев, К. Орф и другие).

Опера — это синтетический жанр, объединяющий в едином театральном действии различные виды искусств: музыку, драматургию, хореографию (балет), изобразительное искусство (декорации, костюмы).

Развитие оперы тесно связано с историей культуры человеческого общества. Она отражала острые проблемы современности — социальное неравенство, борьбу за национальную независимость, патриотизм.

Опера как особый вид искусства возникла в конце XVI в. в Италии под воздействием гуманистических идей эпохи итальянского *Возрождения*. Первой считают оперу композитора Я. Пери «Эвридика», поставленную 6 октября 1600 г. во флорентийском дворце Питти.

С итальянской национальной культурой связано происхождение и развитие различных типов оперы. Это опера-сериа (серьезная опера), написанная на героико-мифологический или легендарно-исторический сюжет с преобладанием сольных номеров, без хора и балета. Классические образцы подобной оперы создал А. Скарлатти. Жанр оперы-буффа (комической оперы) возник в XVIII в. на основе реалистических комедий и народно-песенного творчества как вид демократического искусства. Опера-буффа значительно обогатила вокальные формы в операх, появились различные типы арий и ансамблей, речитатив, развернутые финалы. Создателем этого жанра был Дж. Б. Перголези («Служанка-госпожа», 1733).

С развитием немецкого национального музыкального театра связана немецкая комическая опера — зингшпиль, в которой пение и танцы чередуются с разговорными диалогами. Венский зингшпиль отличался сложностью музыкальных форм. Классический образец зингшпиля — опера В. А. Моцарта «Похищение из сераля» (1782).

Французский музыкальный театр подарил миру в конце 20-х гг. XIX в. так называемую

РИХАРД ВАГНЕР (1813—1883)



В наследии Рихарда Вагнера главное место занимает опера. Он явился одним из крупнейших реформаторов этого жанра в XIX в. Его идеал — возвышенная музыкальная драма, основанная на синтезе искусств, прежде всего поэзии и музыки.

С юных лет Вагнер во власти театра. Первые композиторские попытки 15-летнего мальчика возникли из желания написать музыку к трагедии собственного сочинения. С театром связана его дальнейшая жизнь, насыщенная событиями, полная резких контрастов. В 1849 г. дирижер придворной оперы в Дрездене Рихард Вагнер участвует в Дрезденском революционном восстании. После поражения его бежит в Швейцарию (за голову «государственного преступника» полицией обещана награда). Возвращение в Германию становится возможным лишь в 60-е гг. В 1876 г. в Байрёйте (Бавария) закончено строительство театра, предназначенного специально для исполнения опер Вагнера. Театр этот, созданный на средства, собранные «вагнеровскими» обществами в разных странах мира, существует и поныне.

Вагнеру принадлежит 13 опер. Все они написаны на собственные поэтические тексты. Сюжеты их большей частью связаны с романтическими легендами, а также древними мифами. Средь бурного моря не знает покоя моряк-скиталец («Летучий голландец»). Рыцарь томится в гроте Венеры, плененный ее чарами («Тангейзер»). В старинных преданиях Вагнер находил нити, связывающие их с современной ему жизнью. Особенно остро эта связь проявилась в грандиозном цикле из четырех опер под общим названием «Кольцо нибелунга» (1854—1874). С огромной силой воплощена здесь трагедия мира, гибнущего из-за безудержной страсти его обитателей к золоту.

На протяжении жизни взгляды Вагнера менялись. Но до конца дней он оставался художником, для которого искусство — великая сила, призванная «облагородить нравы народа». Вдохновенным гимном народному искусству является его опера

Дж. Россини.



Дж. Пуччини.



«большую оперу» — монументальную красочную, сочетающую исторический сюжет, пафос, драматизм с внешней декоративностью и сценическими эффектами. Две традиционные ветви французской оперы — лирическая комедия и комическая опера — были проникнуты идеями борьбы с тиранией, преданности высокому долгу, идеями Великой французской революции 1789—1794 гг. Для французского театра в это время характерен жанр «опера-балет», где балетные сцены равноценны вокальным. В русской музыке примером такого спектакля является «Млада» Н. А. Римского-Корсакова (1892).

Большое влияние на развитие оперного искусства оказало творчество Р. Вагнера, Дж. Верди, Дж. Пуччини (см. *Западно-европейская музыка XVII—XX вв.*).

Первые оперы в России появились в 70-х гг. XVIII в. под влиянием идей, выражавшихся в стремлении правдиво изобразить народную жизнь. Оперы представляли собой пьесы с музыкальными эпизодами. В 1790 г. состоялось представление под названием «Начальное управление Олега», с музыкой К. Каноббио, Дж. Сарти и В. А. Пашкевича. В какой-то мере это представление можно считать первым образцом музыкально-исторического жанра, столь распространенного в дальнейшем. Опера в России формировалась как демократический жанр, в музыке использовались в значительной степени бытовые интонации, народные песни. Это оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» М. М. Соколовского, «Санкт-петербургский гостиный двор» М. А. Матинского и В. А. Пашкевича, «Ямщики на подставе» Е. И. Фомина, «Скупой», «Несчастье от кареты» (одна из первых русских опер, где затронуты проблемы социального неравенства) Пашкевича, «Сокол» Д. С. Бортнянского и др. (см. *Русская музыка XVIII — начала XX в.*).

С 30-х гг. XIX в. русская опера вступает в свой классический период. Основоположник русской оперной классики М. И. Глинка создал народно-патриотическую оперу «Иван

Сцена из оперы «Золото Рейна» Р. Вагнера в исполнении солистов Большого театра СССР. Москва. В роли Фрикки — И. К. Архипова.



«Нюрнбергские мейстерзингеры» (1867).

В строении музыкальных драм Вагнера отсутствует принятое в традиционных операх деление на номера — арии, дуэты... Внутри сцен и действий музыка, тесно связанная со словом, течет непрерывным потоком. Свободно развитые вокальные партии сплетаются с оркестром, роль которого, как никогда прежде в опере, велика. Симфонические картины из опер Вагнера нередко исполняются и в концертах: Вступление к «Лоэнгрину», Вступление «Смерть Изольды» из оперы «Тристан и Изольда», «Полет валькирий» и «Шелест леса» из «Кольца нибелунга».

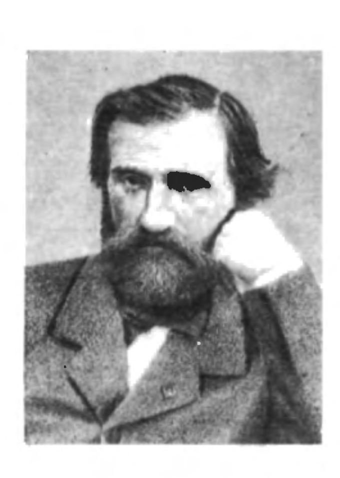
Мощь, красота и новизна музыки Вагнера побудили П. И. Чайковского назвать композитора одной из самых замечательных личностей второй половины XIX в.

Сусанин» (1836) и сказочно-эпическую «Руслан и Людмила» (1842), положив тем самым начало двум важнейшим направлениям русского музыкального театра: исторической опере и волшебно-эпической. А. С. Даргомыжский создал первую в России социально-бытовую оперу «Русалка» (1855).

Эпоха 60-х гг. вызвала дальнейший подъем русской оперы, который был связан с творчеством композиторов *«Могучей кучки»*, П. И. Чайковского, перу которого принадлежат 11 опер.

В результате освободительного движения в Восточной Европе в XIX в. складываются национальные оперные школы. Появляются они и у ряда народов дореволюционной России. Представителями этих школ были: на Украине — С. С. Гулак-Артемовский («Запорожец за Дунаем», 1863), Н. В. Лысенко («Наталка Полтавка», 1889), в Грузии — М. А. Баланчи-

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ (1813—1901)



Джузеппе Верди — крупнейший итальянский композитор XIX в., творчество которого составило целую эпоху в истории итальянского оперного театра. Верди работал и в других жанрах (ему принадлежат, в частности, хоровые произведения, среди которых — прославленный «Реквием», 1873), но опера составляет основу его искусства (всего создано 26 опер). Эпоха, в которую жил музыкант, была временем национально-освободительного движения итальянского народа против австрийского гнета, за объединение раздробленной Италии, за национальную независимость и самостоятельную государственность.

Творчество Верди органически связано с его временем. В 40-е гг. появились оперы «Набукко», «Ломбардцы», «Аттила» — произведения, проникнутые духом героики, свободолюбия. Их историко-легендарные сюжеты воспринимались слушателями как остросовременные. Особый энтузиазм вызывали хоровые эпизоды, мелодии которых зазвучали на улицах Италии как героические революционные песни. Композитора называли «маэстро итальянской революции».

Умение слышать современность никогда не покидало Верди. В 50-е гг. в его творчество входит как одна из остроактуальных тема социального неравенства: героями его произведений становятся люди униженные, отвергнутые обществом — и возвышающиеся над ним благородством души, нравственной силой и красотой. Таковы Виолетта (опера «Травиата», 1853), Манрико, Азучена (опера «Трубадур», 1853), придворный шут Риголетто (опера «Риголетто», 1851). Мотивы обличения насилия, жестокости, коварства, утверждение права человека на свободу и счастье пронизывают все последующее творчество музыканта, по-разному претворяясь в лучших операх, таких, как «Дон Карлос» (1867), «Аида» (1870), «Отелло» (1886). Обновляются не только темы — от оперы к опере обогащается художественная палитра. Творчество Верди — это путь неуклонного и длительного восхождения к вершинам мастерства.

Композитор исходит из национальных традиций: музыка его опер основывается на выразительности вокальных мелодий, на искусстве пения. Однако он видит и изъяны итальянской оперы, главный из которых — условность оперной драмы, отсутствие подлинного единства между нею и музыкой. Разрабатывая либретто, Верди стремится к тому, чтобы на сцене предстали реальные характеры, достоверные жизненные конфликты. Одновременно Верди обновляет и музыкальный язык опер. Его вокальные мелодии приобретают все большую индивидуальность, оставаясь напевными, проникаются речевой выразительностью. Причем каждый герой наделяется своим строем интонаций, своей «музыкальной речью». Все более значительная роль отводится оркестру — он раскрывает то, что нельзя выразить словами и что составляет глубинный смысл драмы. Меняются и оперные формы. Наряду с ариями, ансамблями все чаще используются сквозные музыкально-драматические сцены: музыка в них непосредственно следует за действием, чутко прослеживая все перипетии драмы, все изгибы душевных состояний героев. Так, углубляя и развивая богатые национальные традиции, Верди реформировал итальянскую оперу, сделал ее величайшим явлением мирового искусства.



Сцена из оперы «Аида» Дж. Верди. Большой театр СССР. Москва.

вадзе («Дареджан коварная» 1897), в Азербайджане — У. Гаджибеков («Лейли и Меджнун», 1908), в Армении — А. Т. Тигранян («Ануш», 1912). Развитие национальных школ протекало под благотворным воздействием эстетических принципов русской оперной классики.

Лучшие композиторы всех стран всегда отстаивали демократические основы и реалистические принципы оперного творчества в борьбе против реакционных течений. Им были чужды ходульность и схематизм в творчестве композиторов-эпигонов, натурализм и безыдейность.

Особое место в истории развития оперы принадлежит советскому оперному искусству, которое сложилось после Великой Октябрьской социалистической революции. Советская опера по своему идейному содержанию, темам и образам представляет собой качественно новое явление в истории мирового музыкального театра. В то же время она продолжает развивать классические традиции оперного искусства прошлого. В своих произведениях советские композиторы стремятся показать правду жизни, раскрыть красоту и богатства духовного мира человека, верно и разносторонне воплотить большие темы современности и исторического прошлого. Советский музыкальный театр складывался как многонациональный.

В 30-е гг. возникает так называемое «песенное» направление. Это «Тихий Дон» И. И. Дзержинского, «В бурю» Т. Н. Хренникова и др. К выдающимся достижениям советской оперы принадлежат «Семен Котко» (1939) и «Война и мир» (1943, новая ред. — 1952) С. С. Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» (1932, новая ред. — «Катерина Измайлова», 1962) Д. Д. Шостаковича. Созданы яркие образцы национальной классики: «Даиси» З. П. Палиашвили (1923), «Алмаст» А. А. Спендиарова (1928), «Кёр-оглы» Гаджибекова (1937).

В советской опере нашла отражение героическая борьба советского народа во время Великой Отечественной войны 1941—1945 гг.: «Семья Тараса» Д. Б. Кабалевского (1947, 2-я ред. — 1950), «Молодая гвардия» Ю. С. Мейтуса (1947, 2-я ред. — 1950), «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева (1948) и др.

Весомый вклад в советскую оперу внесли композиторы Р. М. Глиэр, В. Я. Шебалин, В. И. Мурадели, А. Н. Холминов, К. В. Молчанов, С. М. Слонимский, Ю. А. Шапорин, Р. К. Щедрин, О. В. Тактакишвили, Э. А. Капп, Н. Г. Жиганов, Т. Т. Тулебаев и другие.

Опера как многогранное произведение включает различные исполнительские компоненты — оркестровые эпизоды, массовые сцены, хоры, арии, речитативы и др. А р и я — законченный по построению и форме музыкальный номер в опере или в крупном вокально-инструментальном произведении — оратории, кантате, мессе и т. д. Роль ее в музыкальном театре аналогична роли монолога в спектакле драматическом, но арии, особенно в опере, звучат значительно чаще, большинство действующих лиц в опере имеют индивидуальную арию, для главных же действующих лиц композитор чаще всего сочиняет их несколько.

Существуют следующие разновидности арий. Одна из них — а р и е т т а впервые появи-



Опера «Борис Годунов» М. П. Мусоргского на сцене Большого театра СССР. Москва.

МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ (1839—1881)



Модест Петрович Мусоргский — один из самобытнейших композиторов XIX в., борец за искусство правдивое, порой беспощадное, но всегда «любящее человека, живущее его отрадой, его горем и страдой».

Вся жизнь Мусоргского была наполнена постоянной изнурительной борьбой с невзгодами и лишениями. Он окончил школу гвардейских подпрапорщиков и недолгое время был гвардейским офицером. Но, осознав композиторское призвание, он решил оставить военное поприще. Ему часто приходилось испытывать острую материальную нужду и поступать на государственную службу, случайную и отнимающую драгоценное для творчества время.

Став членом кружка *«Могучая кучка»*, Мусоргский стремительно набирал недостающие знания, опыт и мастерство. Он много и жадно читал. Уже на первых «пробах пера» выявился интерес композитора к жанрам, связанным со словом, — опере и песне. Сюда относится смелая попытка создания им оперы на сюжет гоголевской «Женитьбы» (1868), где целью композитора стало не только воссоздание особого трагикомизма характеров и положений, но и сохранение самого прозаического текста комедии — ее живого разговорного языка. Новизной отличается и понимание композитором камерно-вокального жанра. Такие песни, как «Калистрат», «Колыбельная Еремушке» (обе на слова Н. А. Некрасова), «Сиротка» (на авторский текст), названные самим композитором «народными картинками», обнаружили и глубину авторского сострадания к нуждам простого человека, умение передать особенности народной мелодики и народного говора. В вокальном цикле «Детская» (1868—1872) Мусоргский с необыкновенной любовью рассказал о радостях и огорчениях, забавах и проделках ребенка (см. *Детская музыка*). Завершением вокального творчества стал цикл «Песни и пляски смерти» (1875—1877).

Поиски композитором новой драматической выразительности в полной мере воплотились в его опере «Борис Годунов» на сюжет трагедии А. С. Пушкина (поставлена в 1874 г. в Мариинском театре) — произведении, раскрывшем непримиримое противоречие между царской властью и народной волей. Скорбные, проникнутые интонациями плача народные хоры в прологе и сцене у собора Василия Блаженного, полная неукротимой бунтарской силы сцена под Кромами — таковы лишь основ-



Сцена из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в исполнении солистов Большого театра СССР. Москва.



Сцена из оперы «Война и мир» С. С. Прокофьева в исполнении артистов Большого театра СССР. Москва.

ные вехи в развитии образа народа, представленного в опере и «единой личностью», и отдельными фигурами — мудрым летописцем Пименом, мятежными бродягами Варлаамом и Мисаилом, Юродивым — выразителем скорби и веры народной. С потрясающей силой передана в музыке и драма царя Бориса, ценою убийства добывшего себе право на престол. В его монологах («Скорбит душа...», «Достиг я высшей власти») и особенно в сцене его смерти раскрывается трагически противоречивый образ, равного которому не знала мировая оперная литература. Идеей отражения исторического «прошлого в настоящем» проникнута и народная музыкальная драма «Хованщина». Она, как и лирико-комедийная «Сорочинская ярмарка», не была завершена композитором.

Одним из наиболее известных сочинений Мусоргского стал его фортепьянный цикл «Картинки с выставки» (1874). Этот цикл — еще одна галерея портретов и сценок, беглых «зарисовок с натуры». Завершающая весь цикл пьеса «Богатырские ворота» звучит как гимн родной земле.

Новаторство Мусоргского не было оценено современниками. Непривычные для их слуха выразительнейшие звукосочетания, нетрадиционные формы и приемы оркестровки делали его стиль труднодоступным даже для друзей-музыкантов. Лишь в XX в. было осознано национальное и всемирное значение творчества Мусоргского, открывшего новые пути развития музыкального искусства.

лась во французской комической опере, потом получила широкое распространение и звучит в большинстве опер. Ариетта отличается простотой и песенным характером мелодии. Для ариозо характерна свободная форма изложения и декламационно-песенный характер. Каватине присущ чаще всего лирико-повествовательный характер. По форме каватины бывают разнообразны: наряду с простой, как каватина Берендея из «Снегурочки», встречаются и более сложные по форме, например каватина Людмилы из «Руслана и Людмилы».

Кабалетта — разновидность легкой арии. Встречается в творчестве В. Беллини, Дж. Россини, Верди. Отличается постоянно возвра-

щающимся ритмическим рисунком, ритмической фигурой.

Арией иногда называется также инструментальная пьеса с напевной мелодией.

Речитатив — своеобразный способ пения, близкий к напевной мелодической декламации. Строится на повышениях и понижениях голосов, основан на речевых интонациях, акцентах, паузах. Начало свое берет от манеры исполнения народными певцами эпических, поэтических произведений. Возникновение и активное использование речитатива связано с развитием оперы (XVI—XVII вв.). Речитативная мелодия строится свободно и в значительной мере зависит от текста. В процессе развития оперы, в частности итальянской, определились два типа речитативов: сухой речитатив и аккомпанированный. Первый речитатив исполняется «говорком», в свободном ритме и поддерживается отдельными выдержанными аккордами в оркестре. Этот речитатив обычно применяется в диалогах. Аккомпанированный речитатив более мелодичен и исполняется в четком ритме. Оркестровое сопровождение достаточно развито. Такой речитатив, как правило, предшествует арии. Выразительность речитатива широко использована в классических и современных музыкальных жанрах — опере, оперетте, кантате, оратории, романсе.



Солист Казахского государственного академического театра оперы и балета имени Абая Ермек Серкебаев в роли Фигаро в опере «Севильский цирюльник» Дж. Россини.

ОПЕРЕТТА

Оперетта (в переводе с итальянского — «маленькая опера») — музыкально-сценическое произведение большей частью комедийного характера, в котором разговорный диалог органично сочетается с пением, музыкальными и хореографическими эпизодами. В основе музыкальной драматургии оперетты обычно лежат куплетная песня и танец. В системе видов искусства оперетта занимает среднее положение между оперным и драматическим театром.

Как самостоятельный жанр оперетта зародилась в 50-е гг. XIX в. во Франции. Поначалу это были короткие музыкальные фарсы, преимущественно пародийного типа, которые писал, ставил и играл в своем театрике на парижских бульварах Ф. Эрве. Но уже вскоре Ж. Оффенбах придал оперетте социально-критическое звучание и классическую форму. Премьера «Орфея в аду» (1858) положила начало подлинной истории жанра. Наряду с сатирическим («Прекрасная Елена», «Парижская жизнь» и др.) Оффенбах успешно развивает и лирико-романтическое начало («Перикола»), ставшее впоследствии основным направлением в западно-европейской оперетте. Кроме Оффенбаха значительный вклад в формирование так называемой парижской оперетты внесли Эрве («Мадемуазель Нитуш»), Ш. Лекок («Дочь мадам Анго», «Жирофле-Жирофля»), Р. Планкет («Корневильские колокола»).

С конца 70-х гг. XIX в. центром развития оперетты становится Вена, где ее питали богатейшие традиции многонационального фольклора и городского бытового музицирования. Своего расцвета венская оперетта достигла



Декорации художника Н. Н. Сапунова к музыкальному спектаклю «Сказки Гофмана» (музыка Ж. Оффенбаха).

Сцена из оперетты «Девичий переполох» Ю. С. Милютина в исполнении артистов Московского театра оперетты.



Сцена из оперетты «Василий Тёркин» А. Г. Новикова по одноименной поэме А. Т. Твардовского.



в творчестве И. Штрауса-сына («Летучая мышь», «Цыганский барон»), К. Милёккера («Нищий студент») и К. Целлера («Продавец птиц»), язык и музыкальная драматургия которых насыщены интонациями знаменитого венского вальса, чардаша, мазурки, польки, галопа.

Вершиной развития австрийской и западноевропейской оперетты в целом стала так называемая нововенская оперетта 1-й четверти XX в., связанная главным образом с творчеством Ф. Легара и И. Кальмана — композиторов, обладавших не только щедрым мелодическим даром, но и способностью психологически тонко обрисовать внутренний мир героев. Их лучшие оперетты — «Веселая



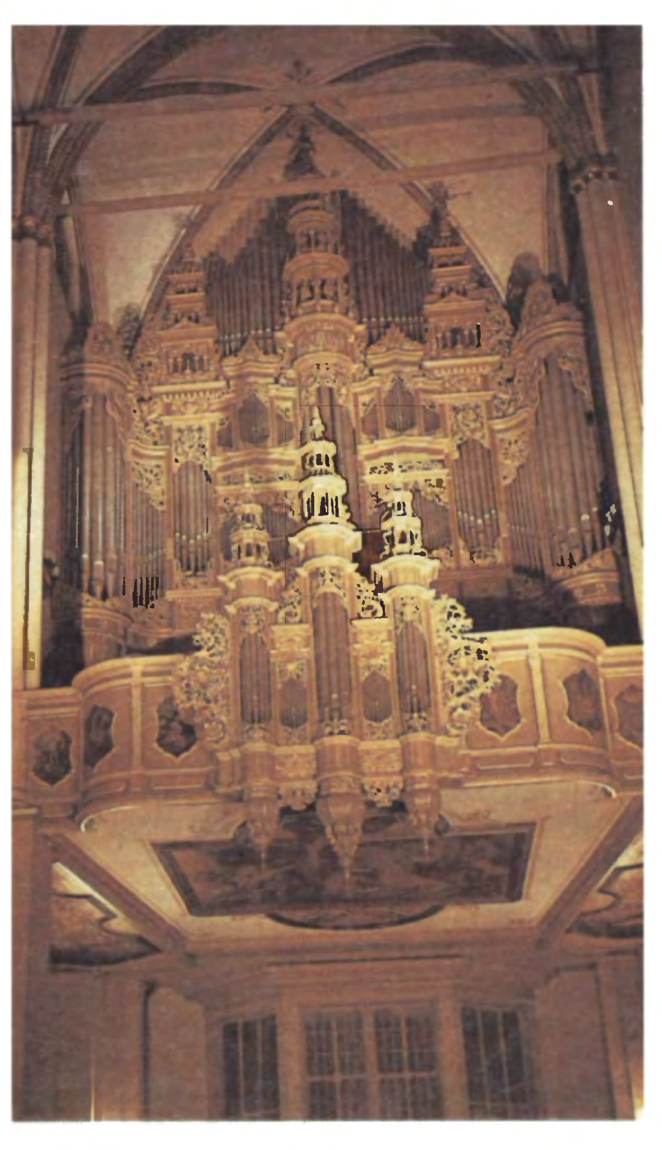
вдова» и «Граф Люксембург» Легара, «Княгиня Чардаша» («Сильва»), «Графиня Марица», «Принцесса цирка», «Фиалка Монмартра» Кальмана — прочно вошли в репертуар всех театров мира и до сего дня пользуются неизменным успехом.

В России опереточный театр (первый спектакль состоялся в 1868 г.), по существу, не имел национального репертуара. Начало советской оперетте положено в середине 20-х гг. композиторами Н. М. Стрельниковым («Холопка», 1929) и И. О. Дунаевским, который уже в первых своих произведениях («Женихи», 1927; «Ножи», 1928; «Миллион терзаний», 1932) возрождает сатирические традиции Оффенбаха. Отталкиваясь от злободневных эстрадных обозрений, он смело вводит современность не только в сюжетную основу, но и в музыкальную драматургию своих произведений, пронизанную интонациями новой бытовой музыки. Постановка в 1937 г. «Золотой долины» Дунаевского и «Свадьбы в Малиновке» Б. А. Александрова показала, что к этому времени советская оперетта сформировалась как самостоятельный жанр музыкально-сценического искусства. Ее отличительными чертами стали значительность современной тематики, утверждение положительного начала и подлинный демократизм музыкального языка, основанного на интонациях массовой песни и музыки народов СССР.

Дальнейший подъем советской оперетты характеризовался стремительным расширением жанровых и тематических рамок, созданием историко-бытовых оперетт, музыкальной комедии для детей, усложнением музыкальной драматургии, а также развитием героических и патриотических сюжетов. Были созданы такие популярные произведения, как «Вольный ве-

тер» и «Белая акация» Дунаевского; «Девичий переполох», «Трембита», «Поцелуй Чаниты», «Цирк зажигает огни» Ю. С. Милютина; «Самое заветное» В. П. Соловьева-Седого; «Севастопольский вальс» К. Я. Листова. Обращаются к оперетте и такие ведущие мастера советской музыки, как Д. Д. Шостакович («Москва, Черемушки»), Т. Н. Хренников («Сто чертей и одна девушка»), Д. Б. Кабалевский («Весна поет»), В. И. Мурадели («Девушка с голубыми глазами»). Большое развитие получила оперетта в союзных республиках в творчестве А. П. Рябова, У. Гаджибекова, Т. Кулиева, Р. С. Гаджиева, А. С. Айвазяна, В. И. Долидзе, С. Ф. Цинцадзе, А. Я. Жилинского, Л. Т. Нормета и других композиторов, обогативших советскую оперетту достижениями национального музыкально-комедийного искусства.

Орган Домского собора в Риге.



ОРГАН

Этому клавишному духовому инструменту, по образной характеристике В. В. Стасова, «...в особенности свойственно воплощение в музыкальных образах и формах стремлений нашего духа к колоссальному и беспредельно величественному; у него одного существуют те потрясающие звуки, те громы, тот величественный, говорящий будто из вечности голос, которого выражение невозможно никакому другому инструменту, никакому оркестру».


Изображение органа на старинной гравюре.



На сцене концертного зала вы видите фасад орга́на с частью труб. Сотни их находятся за его фасадом, располагаясь ярусами вверх и вниз, вправо и влево, уходят рядами в глубину обширного помещения. Одни трубы расположены горизонтально, другие — вертикально, а некоторые даже подвешены на крюках. У современных органов число труб доходит до 30 000. Самые большие высотой более 10 м, самые маленькие — 10 мм. Кроме того, орган имеет воздухонагнетательный механизм — мехи и воздухопроводы; кафедру, где сидит органист и где сосредоточена система управления инструментом.

Звук органа производит огромное впечатление. Гигантский инструмент обладает множеством различных *тембров*. Это как бы целый оркестр. В самом деле, диапазон органа превышает диапазон всех инструментов оркестра. Та или иная окраска звука зависит от устройства труб. Набор труб единого тембра называется регистром. Количество их в больших инструментах доходит до 200. Но главное — сочетание нескольких регистров порождает новую окраску звука, новый тембр, не похожий на исходный. У органа несколько (от 2 до

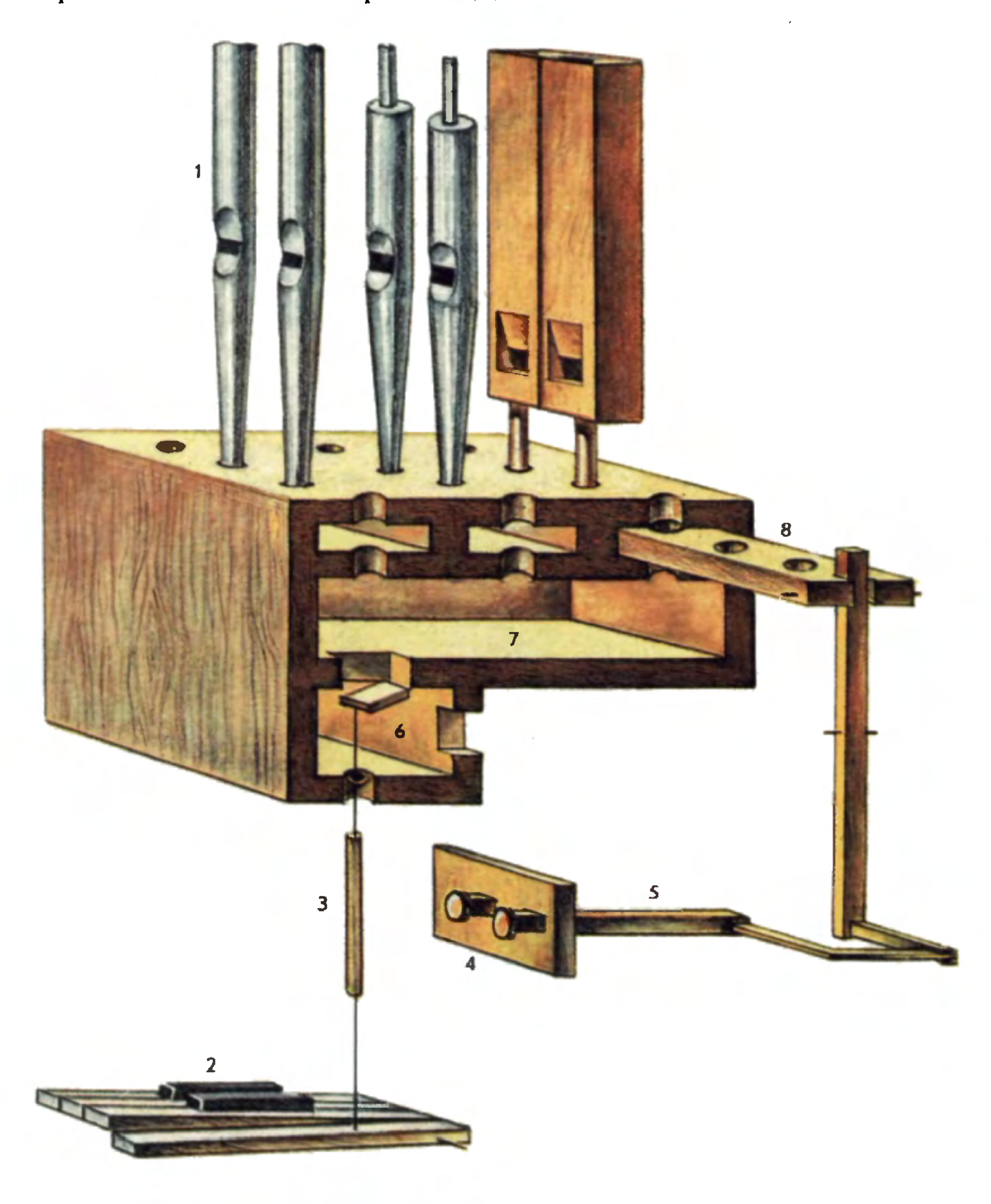
7) ручных клавиатур — мануалов, расположенных террасообразно. По тембровой окраске, регистровому составу они отличаются друг от друга. Особая клавиатура — ножная педаль. Она имеет 32 клавиши для игры носком и каблуком. Традиционно использование педали как самого нижнего голоса — баса, но иногда она служит и как один из средних голосов. На кафедре находятся и рычаги включения регистров. Обычно исполнителю помогают один или два ассистента, они переключают регистры. В новейших инструментах применяется «запоминающее» устройство, благодаря которому можно заранее подобрать определенное сочетание регистров и в нужный момент, нажав кнопку, заставить их звучать.

Органы всегда строились для определенного помещения. Мастера предусматривали все его особенности, акустику, размеры и т. д. Поэтому в мире нет двух одинаковых инструментов, каждый — уникальное творение мастера. Один из лучших — орган Домского собора в Риге.

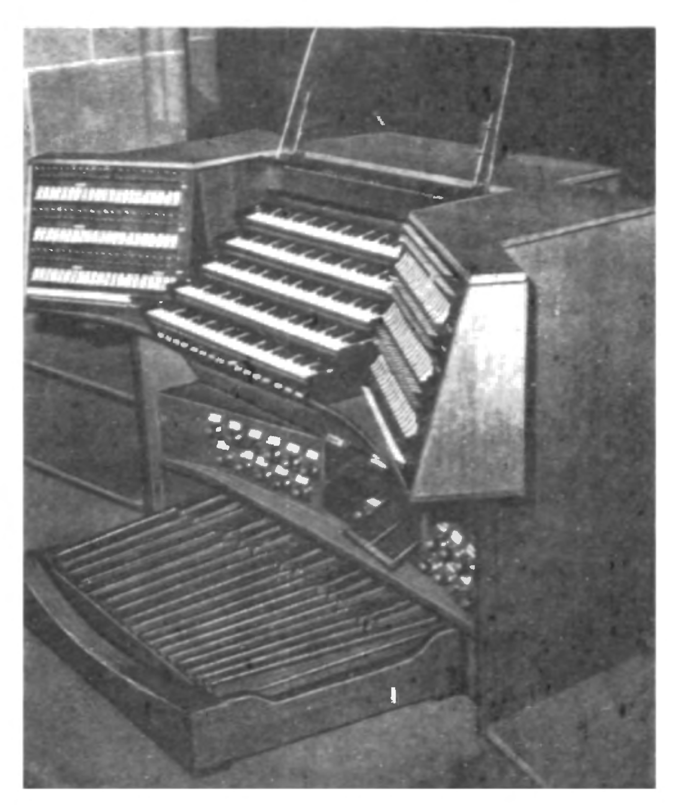
Музыка для органа записывается на трех нотоносцах. Два из них фиксируют партию мануалов, один — для педали. В нотах не указывается регистровка произведения: исполнитель сам отыскивает наиболее выразительные приемы для раскрытия художественного образа сочинения. Тем самым органист становится как бы соавтором композитора в инструментовке (регистровке) произведения. Орган позволяет тянуть звук, аккорд сколь угодно долго с постоянной громкостью. Эта его особенность приобрела свое художественное выражение в возникновении приема органного пункта: при неизменном звуке в басу *мелодия* и *гармония* развиваются. Музыканты на любых инструментах создают динамическую нюансировку внутри каждой музыкальной фразы. Окраска звука органа неизменна независимо от силы удара по клавише, поэтому исполнители применяют особые приемы для изображения начала и конца фраз, логики строения внутри самой фразы. Возможность сочетать одновременно различные тембры обусловила сочинение произведений для органа преимущественно полифонического склада (см. *Полифония*).

Орган известен с глубокой древности. Изготовление первого органа приписывают механику из Александрии Ктесибию, жившему в III в. до н. э. Это был водяной орган — гидравлос. Давление столба воды обеспечива-

Орган: 1 — трубы; 2 — клавиши; 3 — абстракт; 4 — цуги включения регистров; 5 — система тяг включения регистра; 6 — воздух под давлением; 7 — виндлада; 8 — шлайф.



Органный пульт.



ло равномерность напора воздуха, поступающего в звучащие трубы. Позднее изобрели орган, в котором воздух в трубы подавался с помощью мехов. До появления электрического привода воздух в трубы накачивали специальные рабочие — калькаНты. В средние века наряду с большими органами были и маленькие — регали и портативы (от латинского «порто» — «ношу»). Постепенно инструмент совершенствовался и к XVI в. приобрел почти современный вид.

Музыку для органа писали многие композиторы. Наивысшего своего расцвета органное искусство достигло в конце XVII — 1-й половине XVIII в. в творчестве таких композиторов, как И. Пахельбель, Д. Букстехуде, Д. Фрескобальди, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах. Бахом созданы непревзойденные по глубине и совершенству произведения. В России органу значительное внимание уделял М. И. Глинка. Он прекрасно играл на этом инструменте, делал для него переложения различных произведений.

В нашей стране орган можно услышать в концертных залах Москвы, Ленинграда, Киева, Риги, Таллина, Горького, Вильнюса и многих других городов. В исполнении советских и зарубежных органистов звучат произведения не только старинных мастеров, но и советских композиторов.

Строят сейчас и электроорганы. Однако принцип действия у этих инструментов иной: звук возникает благодаря электрическим генераторам различных конструкций (см. *Электромузыкальные инструменты*).

ОРКЕСТР НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Многие народы имеют не только любимые инструменты, но и оркестры из этих инструментов. Они могут быть однородными, включающими инструменты одного вида, например оркестр итальянских мандолин, украинских *бандур*, и смешанными — из различных типов национальных инструментов. Издавна существуют традиционные составы инструментальных ансамблей народных инструментов: троисти музыки — на Украине; в Молдавии и Румынии — тараф; сазандари распространен в Азербайджане, Армении, Грузии, а также в Иране и других странах Ближнего Востока; гамелан — в Индонезии и др.

Один из наиболее популярных национальных оркестров — русский народный оркестр. Его основоположник — выдающийся энтузиаст возрождения русских народных инструментов, блестящий мастер игры на *балалайке*, композитор и дирижер В. В. Андреев. Оркестр возник из маленького ансамбля — «Кружка любителей игры на балалайках», состоявшего из 8 человек. Постепенно ансамбль увеличивался в своем составе: к балалайкам добавились *домры, гусли*, ударные, и в 1896 г. коллектив был переименован в Великорусский оркестр.

Вскоре после своего создания Великорусский оркестр приобрел известность как в России, так и далеко за ее пределами. Триумфальным успехом пользовались гастроли коллектива в США, Франции, Германии, Англии. Репертуар включал обработки народных песен и плясок, переложения музыкальной классики, сделанные композитором Н. П. Фоминым, а также сочинения Андреева. И сегодня вы можете послушать андреевские вальсы, полонезы, мазурки, обработку русской народной песни «Светит месяц». В 1905 г. А. К. Глазунов специально для оркестра написал «Русскую фантазию», положив тем самым начало созданию в этом жанре значительных, масштабных произведений.

Состав современного русского народного оркестра включает 4 основные группы: домр, балалаек, баянов (или оркестровых гармоник) и ударных инструментов. Помимо этого в оркестр входят гусли (клавишные, иногда клавишные и щипковые), вводятся дополнительные инструменты — ***флейта, гобой*** и их разновидности, народные духовые — рожки, брелка, жалейка и т. д.

Много интересных коллективов образовалось после Великой Октябрьской социалистической революции. Доступность начального освоения входящих в оркестровый состав инструментов, соответствие возможностям народной песни способствовали их популярности. Повсе-

Государственный русский народный оркестр имени Н. П. Осипова выступает в историко-архитектурном музее-заповеднике «Коломенское» под Москвой.



местно в клубах и Домах культуры стали создаваться различные самодеятельные оркестры, порою весьма большие по составу. Так, на 1-й музыкальной рабочей олимпиаде, проведенной в 1927 г. в Ленинграде, участвовал русский народный оркестр численностью в 1500 человек.

Ведущие профессиональные коллективы — Государственный академический русский народный оркестр имени Н. П. Осипова в Москве, Русский народный оркестр Ленинградского телевидения и радио имени В. В. Андреева, Академический народный оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио. Национальные оркестры и ансамбли есть во всех республиках нашей страны: в Казахстане — Государственный оркестр народных инструментов имени Курмангазы, в Молдавии — оркестр народных инструментов «Флуераш», Государственный белорусский оркестр народных инструментов имени И. И. Жиновича, оркестр народных инструментов Таджикского радио и телевидения, Киевский оркестр украинских народных инструментов и др. Широко развита сеть самодеятельных оркестров народных инструментов, оркестров в музыкальных учебных заведениях.



Выступление Государственного оркестра народных инструментов имени Курмангазы. Казахская ССР.

П

ПАРТИЙНОСТЬ ИСКУССТВА

Учение о партийности искусства глубоко разработано В. И. Лениным. Суть его в том, что каждый мастер искусства в своей деятельности выражает интересы определенного класса и пропагандирует его идеи, а не творит, исходя лишь из своих собственных, субъективных желаний. Уже в самых первых своих трудах В. И. Ленин указывал, что «материализм включает в себя... партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы» (Полн. собр. соч., т. 1, с. 419).

Наиболее последовательно учение о партийности искусства В. И. Ленин изложил в статье «Партийная организация и партийная литература». Разоблачая эстетствующих интеллигентов, пытающихся встать в стороне от классовой борьбы, закрыться от жизни в своего рода башне из слоновой кости, В. И. Ленин дал в этой статье определение принципиальной невозможности ухода художника от острых жизненных проблем. «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» — в этих словах В. И. Ленина выражена суть принципа партийности искусства (Полн. собр. соч., т. 12, с. 104).

Это положение в полной мере относится как к искусству в целом, так и к музыке в частности. Советская музыка также стоит на позициях партийности. Очень хорошо сказал об этом Д. Д. Шостакович: «Для советских композиторов нет и не может быть более высокой творческой задачи, чем создание произведений... достойно воплощающих творческую мощь и духовную красоту народа, уверенно идущего под знаменем Коммунистической партии к сияющим вершинам коммунизма». Партийность органически связана с коммунистической идейностью искусства и необходимо предполагает ее. Чем глубже идейное содержание музыкального произведения, чем ярче его художественные образы, тем активнее оно участвует в общественной жизни, в воспитании широкого слушателя, в борьбе партии за формирование духовного облика строителя будущего коммунистического общества.

Принцип партийности является одной из основ *социалистического реализма* и означает прямую и открытую связь художественного творчества с жизнью народа, с идеологией Коммунистической партии.

Крупнейшие достижения советской многонациональной композиторской школы — подтверждение ленинского учения о партийности искусства (см. *Советская многонациональная музыка*). Если вы внимательно вслушаетесь в произведения советских композиторов, с которыми знакомитесь в театрах, на концертах, в передачах радио и телевидения, на занятиях в музыкальных учебных заведениях, в коллективах художественной самодеятельности, то без труда обнаружите, что их отличает партийность творческой позиции, определяющая следующие характерные черты: идейную глубину и содержательность замысла; яркость, впечатляющую силу выразительных средств, необходимых для того, чтобы найти дорогу к массовой аудитории слушателей; прочную опору на традиции классики и богатство народного творчества и активное новаторское развитие их; совершенство форм, тщательную шлифовку музыкального языка, преимущественное внимание к темам современности, к воплощению образов героев наших дней (см. *Фольклор, Традиции и новаторство*).

Творческие успехи советской многонациональной музыки — результат последовательного проведения Коммунистической партией ленинской политики руководства развитием художественного творчества, органически чуждой мелочной опеке и какому бы ни было административному вмешательству. В. И. Ленин подчеркивал, что партийность в искусстве предполагает обеспечение «...большого простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию» (Полн. собр. соч., т. 12, с. 101).

Партия поддерживает все, что обогащает науку, культуру, помогает воспитанию советских людей. Она бережно, уважительно относится к талантам, творческому поиску художника, не вмешиваясь в формы и стиль его работы.

ПАРТИТУРА

Когда играют музыканты оркестра, то перед каждым из них на пульте находится партия своего инструмента. Но в более сложном положении оказывается дирижер. Чтобы направлять оркестр, он должен иметь перед глазами все партии исполняемого произведения. Для этой цели служит партитура (от латинского «партио» — «делю», «распределяю»). Она представляет собой нотную запись всех голосов музыкального произведения — вокального, инструментального или вокально-инструментального, хорового или смешанного. Пар-

тии каждого инструмента или голоса размещены построчно таким образом, что начала каждого такта во всех партиях располагаются точно друг над другом в определенном порядке и объединяются общей — целой или прерывистой — тактовой чертой, чтобы наглядно представить координацию во времени всех голосов произведения. В партитурах записывают музыку для разных голосов произведения, исполнительских составов, и потому партитуры бывают оркестровые, оперные, балетные, камерные, вокально-хоровые.

Партитура увертюры «Леонора № 2» Л. Бетховена.



Сейчас нам трудно и вообразить, как можно обойтись без партитуры многоголосной музыки. Однако в Европе в эпоху позднего средневековья и Возрождения партитур не было. Хор пел мадригал по так называемой хоровой книге. Это была (одна на всех певцов) довольно большая и увесистая, написанная на пергаменте книга с широкими страницами, где на развороте очень крупно (чтобы все видели) изображались ноты для всех четырех или пяти голосов (тогда было принято такое количество), но не друг над другом, как в современной партитуре, а порознь. Таким образом, на развороте хоровой книги изображались одни и те же такты музыки, и писавший ее композитор мог согласовывать движение голосов, чтобы законы контрапункта неуклонно соблюдались. Около 1500 г. появился и другой способ записи многоголосной музыки — композиторская доска, обтянутая пергаментом или ослиной кожей, с вырезанными (вытисненными) нотными линейками. Композитор мелом записывал на ней отрывок из сочинения — все голоса сразу на особом десятилинейном нотном стане — и видел одновременно картину всего многоголосного целого. Когда отрывок был готов, он переносил его в голоса, затем стирал написанное и принимался за следующий отрывок. Конечно, такой способ не мог стать универсальным средством записи, и с развитием и усложнением музыки обострилась нужда в таком способе распространения произведений, где все было бы вполне наглядно. Этому и стала служить партитура, впервые изданная в Венеции в 1577 г. Вскоре партитурная запись стала господствующей в музыке всех стран Европы.

Как строится современная партитура? Главный принцип: высокие по диапазону голоса располагаются вверху, а низкие — внизу. Например, порядок хоровой партитуры сверху вниз: сопрано—альты—тенора—басы; порядок партитуры струнного квартета: первая—вторая скрипки — альт — виолончель. В оркестровых партитурах голоса располагаются по группам, а внутри них — по высоте. Например, в симфонической партитуре вверху находятся партии деревянных духовых инструментов (флейты—гобои—кларнеты—фаготы), за ними — медные духовые (валторны, трубы, тромбоны, туба), далее — партии литавр и ударных, следом — партии арф, челесты, фортепьяно, органа; внизу помещается группа струнных смычковых инструментов, как их называют, квинтет — первые и вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Партии арф, фортепьяно, органа, челесты обводятся специальными фигурными скобками — акколадами, а остальные группы — прямыми акколадами.

Оперная партитура записывается сходным образом: партии солистов и хора помещаются над струнным квинтетом.

Некоторые инструменты в силу ряда причин записываются не так, как звучат: например, флейта-пикколо звучит на октаву выше, чем написано в нотах, контрабас и контрафагот — на октаву ниже и т. д. Подобное положение вещей ставит высокие требования к читающему партитуру, который мысленно переводит партии соответствующих инструментов обратно в нужную тональность.

ПАСТОРАЛЬ

Мой миленький дружок,
Любезный пастушок...

Так поет пастушка Прилепа, поджидая своего возлюбленного — Миловзора. Богач Златогор пытается прельстить юную красотку несметными сокровищами, но она отвергает его домогательства, оставаясь верной Миловзору. По этому случаю весело поют и танцуют все окрестные пастушки́ и пасту́шки. Таково содержание небольшого эпизода — пасторали «Искренность пасту́шки» из третьей картины оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама».

Название «пастораль» происходит от латинского слова «пасторалис» — «пастушеский». Истоки этого жанра уходят в Древнюю Грецию и в Древний Рим, где поэты и писатели противопоставляли городу идеализированную жизнь на лоне природы, отличающуюся в их представлении бесхитростностью нравов, простодушной искренностью и верностью в любви.

В XVII—XVIII вв. мода на пасторальные сюжеты в театре, поэзии, изобразительном искусстве широко распространилась в придворно-аристократических кругах европейских стран. Множество пасторальных сюжетов вошло в старинные оперы.

Для композиторов пасторальные темы послужили поводом к созданию, особенно в программной инструментальной музыке, многих до сих пор глубоко впечатляющих образов природы, сельской жизни, народного юмора и праздничного веселья. Так, серию пасторальных картин представляет собой программа цикла из четырех оркестровых концертов «Времена года» А. Вивальди. «Пасторальной» назвал Л. Бетховен свою 6-ю симфонию. Здесь каждая часть имеет свой заголовок: «Пробуждение радостных чувств при прибытии в деревню», «Сцена у ручья», «Веселое сборище крестьян», «Гроза. Буря», «Пение пастухов. Радостные, благодарные чувства после грозы».

В начале XX в. М. Равель, использовав сюжет пасторального романа древнегреческого писателя Лонга, создал балет «Дафнис и Хлоя», оркестровые сюиты из которого часто звучат в симфонических концертах.



«Пастораль». Картина французского художника XVIII в. Н. Ланкре.

ПЕВЧЕСКИЙ ГОЛОС

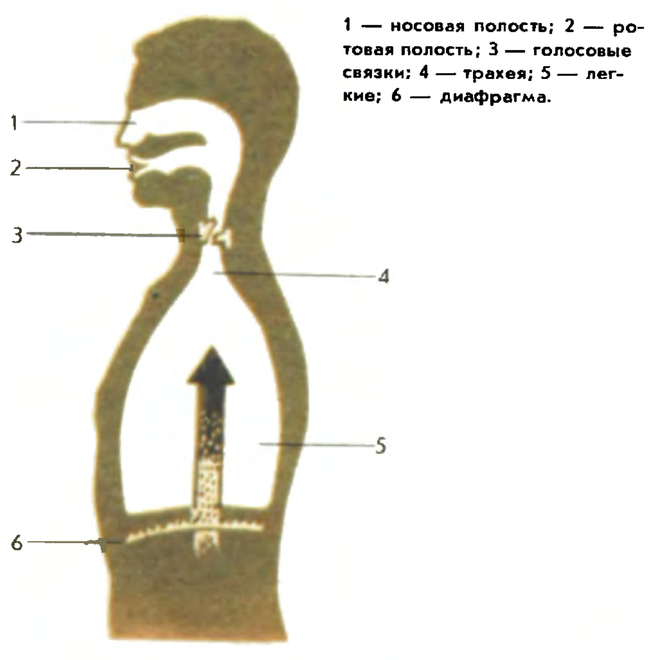
Певческий голос — естественный, данный природой музыкальный инструмент, звучание которого формируется гортанью. Обычный голос, которым все мы пользуемся в разговоре, возникает благодаря тому, что голосовые связки приходят в движение — смыкаются и колеблются. Так появляется звук. Когда звук проходит через рот и нос, он усиливается резонансом и приобретает индивидуальный, неповторимый характер. Поэтому мы можем узнать человека по голосу, даже не видя его. Для звучания голоса очень важно дыхание: чем оно активнее, тем громче и интенсивнее звук. Ведь не случайно, если мы хотим крикнуть, то набираем полную грудь воздуха.

Певческий голос отличается от обычного тембровым богатством и силой. Чем активнее колеблются голосовые связки, тем голос сильнее, тембр же зависит от частичных призвуков — обертонов, которые и создают окраску звука.

Певческий голос — дар природы. Однако, как и любой талант, он нуждается в развитии и совершенствовании. У певцов это называется постановкой голоса. Так же как будущий скрипач или пианист должен подолгу разучивать гаммы, чтобы стать настоящим виртуозом, так и певец должен научиться «играть» на своем природном инструменте.

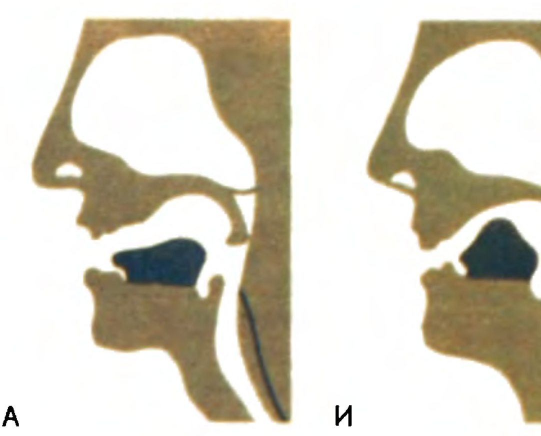
Звучание певческого голоса во многом зависит от возраста. Детские голоса не такие сильные, как у взрослых, и значительно отличаются по тембру и диапазону, т. е. объему доступных звуков. Чистота и прозрачность детских голосов — незаменимое качество в хоровом пении. Не случайно многие композиторы так любят писать для детских исполнительских коллективов.

В 12—14 лет голос меняется — «ломается», как часто говорят. Гортань растет, и звучание голоса постепенно «взрослеет». У девочек



1 — носовая полость; 2 — ротовая полость; 3 — голосовые связки; 4 — трахея; 5 — легкие; 6 — диафрагма.

Правильное положение языка, мягкого нёба и рта при округленном пении гласных а, и, у, ю.





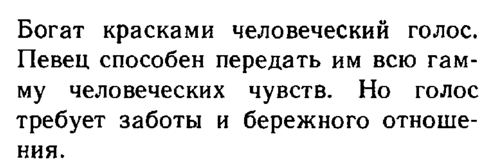


это не так заметно, у мальчиков же голос обычно понижается на целую октаву. Мальчик, у которого в детстве было сопрано или альт, может, повзрослев, запеть басом, баритоном или тенором. Это три основные разновидности мужских голосов. Среди женских различают контральто — самый низкий голос, затем меццо-сопрано и сопрано. Высота голоса зависит от того, насколько часто способны колебаться связки: у мужчин они крупнее, колеблются медленнее, поэтому голос ниже, у женщин связки меньше и частые колебания создают высокие звуки. Так, высочайшие звуки сопрано требуют более тысячи колебаний в секунду!

Мощные, яркие певческие голоса называют драматическими — они хорошо передают бурные переживания, трагедию и ликование. Более легкие голоса — лирические, им подвластны тихое созерцание, мягкость, нежность. Особенно подвижные голоса — колоратурные, чаще всего сопрано. Их пение виртуозно и приближается к звуку флейты или скрипки.

Различие типов голосов особенное значение имеет в опере, ведь облик персонажа тесно связан с характером голоса, для которого

БЕРЕГИТЕ ГОЛОС



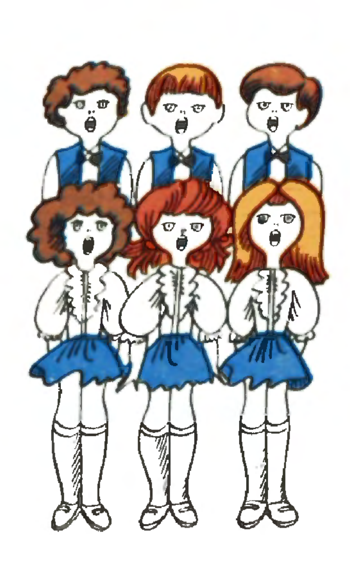
Богат красками человеческий голос. Певец способен передать им всю гамму человеческих чувств. Но голос требует заботы и бережного отношения.

К сожалению, когда нет болезненных ощущений, таких, как сип, хрипота, редко обращают внимание на свой голос. Предохранить его от простуд помогает общее закаливание организма, что повышает устойчивость к резким колебаниям окружающей температуры. Нельзя петь зимой на улице. Не надо говорить громко, а тем более кричать. Во время пения необходимо следить за своей осанкой: спина должна быть прямой; корпус, голова, шея ненапряженными; дыхание надо брать свободно, не поднимая плеч. Пойте напевным, легким, естественным голосом, избегая резкого, форсированного звучания; правильно формируйте гласные, согласные. Ищите богатство оттенков звучания голоса не в контрастном сопоставлении разных нюансов (тихого и громкого пения), а внутри одного. Старайтесь, чтобы ваше пение было выразительным.

Большие возможности для охраны и развития голоса заложены в хоровом пении. Поэтому тем, кто любит музыку и хочет сохранить свой голос здоровым, сделать его более гибким и послушным, хочется посоветовать: пойте в хоре.

Занятия хора проводит педагог, который поможет вам выявить достоинства и недостатки вашего голоса, научиться управлять им. Занимаясь, вы познакомитесь с правилами пения и певческого режима.

Учитесь петь, и вы научитесь лучше использовать все богатства вашего голоса — этого бесценного дара, которым одарила вас природа.



написана партия. Хрупкая девушка Снегурочка может быть только колоратурным сопрано, но никак не контральто, а страдающий величавый Борис Годунов — это, конечно, бас.

Характер певческого голоса связан также с национальными особенностями и традициями. Известно, что в народе поют не так, как на оперной сцене, и в Италии — не так, как в Китае. Поэтому пение прямо зависит от того, в какой манере привык петь вокалист и какую музыку он исполняет.



ПЕНТАТОНИКА

Попробуйте поиграть на одних черных клавишах фортепьяно или аккордеона. Не правда ли, эти необычные мелодии чем-то напоминают китайскую, монгольскую или татарскую музыку? Происходит это потому, что черные клавиши воспроизводят звукоряд, на котором строится музыка многих неевропейских народов. Называется такой звукоряд ангемитонной пентатоникой: ангемитонный — значит «бесполутоновый», пентатоника — «пятизвучие» (от греческих слов «пенте» — «пять» — и «тонос» — «звук»).

Звукоряд ангемитонной пентатоники — один из древнейших. Музыковеды утверждают, что он исторически предшествовал диатонике — типичной для европейской музыки семизвуковой системе, представление о которой можно получить, играя на белых клавишах фортепьяно. Ангемитонная пентатоника сформировалась в музыке Древнего Китая, многих районов Индии, Индонезии, Перу и, как считают, даже Древнего Египта, Шумеро-Вавилонии. Но не только Азия, Америка и Океания были ее родиной. Значительная часть Средиземноморья (Южная Италия, Сардиния), Северная Америка, многие области древней Британии с кельтским населением также «говорили» в музыке на «языке» пентатоники. Пентатонична и музыка угро-финских народов, а также во многом — нубийцев и абиссинцев.

На пентатонной системе основана музыка многих народов СССР: башкир, чувашей, бурят, мари, татар. Встречается она и в старинных русских песнях.

Существуют и другие виды пентатоники. В Японии, Индонезии, Древней Греции употреблялся пятизвучный лад с полутонами. У греков он строился сверху вниз: ми-до-си-ля-фа-ми. Легко убедиться, что здесь присутствуют две малые секунды (до-си и фа-ми), а также две большие терции (ми-до и ля-фа), в то время как в ангемитонной пентатонике больших терций нет, а есть малые (фа-ре и до-ля), а вместо малых секунд, т. е. полуто-

нов, имеются только большие. Их три: ре-до, ля-соль, соль-фа. Эти различия обусловливают коренную разницу в ладовом характере и эмоциональной окраске этих двух типов пентатоники.

Законы акустики и исторически возникшие на их основе принципы построения музыкальных систем придали клавиатуре фортепьяно ее современный вид: белые клавиши образуют 7 видов гептатоники, а черные — 5 видов ангемитонной пентатоники, как бы символизируя их постоянное сосуществование и взаимодополняемость в музыкальных культурах мира. В сумме же оба звукоряда дают общую основу всей современной музыки — полную двенадцатиступенную хроматическую гамму.

ПЕРВОБЫТНАЯ МУЗЫКА

Происхождение слова «музыка» известно всем: от греческого «искусство муз». А вот вопрос о том, как возник этот вид искусства, еще в прошлом веке и начале нашего столетия вызывал споры. Одни исследователи склонялись к тому, что музыка родилась из слова, возбужденной человеческой речи; другие относили ее истоки к пению птиц и голосам животных; третьи видели ее начало в ритмичной работе людей, магических заклинаниях и т. д.

К настоящему времени ученые, основываясь на новых данных археологических и этнографических исследований, пришли к выводу, что в первобытном обществе становление музыки проходило очень медленно, она не была тем видом искусства, которое мы сейчас определяем этим словом. Музыку древних нельзя отделить от их повседневной жизни. Женщины убаюкивали детей, тихонько напевая; пастухи сзывали стадо звуками рогов; ритмичные выкрики помогали рыбакам вытягивать сети и лодку на сушу; устрашающие возгласы воинов повергали в ужас врагов. Печальный по-

В пещере Трех Братьев (Франция) сохранились рисунки эпохи палеолита. На них изображены человек в маске бизона, играющий на примитивном музыкальном инструменте в виде лука, и животные, на которых охотились первобытные люди.



гребальный обряд сопровождался плачами (еще и сейчас кое-где сохранились профессиональные плакальщицы). Возвращение воинов с победой отмечали торжественным пиром с плясками, пением, отбивая ритм ладонями, похлопывая по гулко звучащим и звенящим предметам. Эти веселые звуки, шумовая разноголосица поднимали людям настроение, подчеркивая праздничность, значительность события. Музыка, ее ритм, метрика, мелодия, равномерное чередование и повторение наигрышей, попевок оказывали сильнейшее эмоциональное воздействие на человека, могли заставить его плакать или веселиться, упорно работать или храбро сражаться с врагом.

Мы не можем точно представить, что это была за музыка: ведь даже музыкальное искусство древних греков (см. *Античная музыка*) известно в основном по описанию. О первобытной музыке мы судим по находкам археологов (разнообразные свистки, кости с дырочками, раковины), наскальным рисункам. Какое-то представление о музыке наших далеких предков дает так называемое синкретичное (т. е. неразделенное, тесно связанное с практическими жизненными процессами общества) искусство современных племен, живущих еще по законам первобытной общины.

С течением времени музыка стала обретать более устойчивые формы, вырабатывались свои законы, логика построения мелодии, употребления тех или иных ритмов. Из огромного количества звуков и шумов люди научились отбирать звуки музыкальные, осознавали их соотношение по высоте и длительности, их связь между собой. Совершенствовались и примитивные инструменты. У разнообразных африканских племен до сих пор бытуют звучащий лук, огромные барабаны из пустотелого ствола дерева, маленькие барабаны из высушенной тыквы, простейшие свирели, рога, раковины — прообразы современных струнных, ударных, духовых инструментов (см. *Африки музыка*).

Самостоятельность музыка приобретает значительно позже — в период разложения первобытнообщинного строя, когда постепенно художественная деятельность человека отделяется от практической. История, литература сохранили разнообразные мифы и легенды о силе воздействия музыки. Вспомним пленительное пение сирен, описанное в «Одиссее» Гомера, способность музыки укрощать диких зверей (миф об Орфее), исцелять от болезней.

Разделение труда и возникновение классов способствовали также и разделению некогда единой, всеобщей культуры и, естественно, музыки на культуру господствующих и угнетенных классов. Появляются профессиональные музыканты; самостоятельно живет и развивается народная музыка.

ПЕСНЯ

Нужно ли объяснять, что такое песня? Ведь это знает каждый, и у каждого есть свои любимые песни. С детства и до старости человек «с песней по жизни шагает». Огромный мир мыслей, чувств, образов заключен в этом самом простом и доступном *музыкальном жанре.*

Мир этот велик уже по одному количеству песен. Если *вокальная музыка* — это примерно половина всех существующих музыкальных произведений, то песня занимает здесь самое большое место. И не только по количеству, но и по распространенности, широкой известности.

Существует множество групп, жанров, разновидностей песен, постоянно взаимодействующих друг с другом. Яснее всего разграничиваются две большие группы: песня народная и песня, создаваемая композиторами. О первой группе вы прочтете в посвященных ей статьях (см. *Народные музыканты, Фольклор*). Между народной и композиторской песнями существует постоянная взаимосвязь. В *операх, симфониях,* камерной музыке композиторы часто обращаются к народной песне, либо точно передавая ее мелодии, либо используя их характерные отдельные элементы. В свою очередь, некоторые песни, созданные композиторами, как бы уходят в фольклор и живут там иногда в десятках вариантов. Так, например, произошло в годы Великой Отечественной войны с песней М. И. Блантера «Катюша».

Композиторские песни можно группировать по содержанию их текста: песня политическая, революционная, лирическая, шуточная, сатирическая.

Конечно, революционный дух таких песен, как, например, «Смело, товарищи, в ногу» или «Отречемся от старого мира» (так называемая «русская Марсельеза»), проявился не только в тексте, но и в музыке: в активном ритме, в призывных интонациях. Близки к ним и современные политические песни, например песни протеста, песни о борьбе за мир. Общие черты музыкального языка можно услышать и в лирических, и в шуточных песнях, примеры которых каждый легко приведет из числа своих любимых произведений.

Но песни, родственные по содержанию и характеру, могут иметь разную судьбу. Одни больше поют в деревне, другие — в городе, некоторые будут с увлечением петь солдаты на марше, а иные — туристы в походе. Значит, можно группировать их и по признаку той среды, в которой они наиболее популярны: песня крестьянская, рабочая, солдатская, студенческая и т. д.

Можно взять за основу характер исполне-

ния песен: массовая песня предназначена для самых обычных любителей пения, лишь бы у них был слух. И звучат такие песни в самой разной обстановке: в колонне демонстрантов, на экскурсии, на домашней дружеской вечеринке. Не обязательно в них и сопровождение инструмента. Эстрадная песня рассчитана на певцов-профессионалов, на сопровождение оркестра или ансамбля, а зачастую и на усиление звучания при помощи электроакустической аппаратуры.

Можно, наконец, классифицировать песни по музыкальному складу: песня одноголосная, хоровая, с сопровождением или без него.

Как же найти какой-то общий признак, объединяющий все это многообразие? Сравним песню с другими вокальными жанрами — *романсом,* арией. В каждом из них соединяются два обязательных элемента — музыка и слово, но в каждом по-своему. Мелодия песни выражает общий характер, общее настроение текста, не передавая детали, не выделяя отдельные образы, отдельные речевые интонации. Вот почему в песне так часто встреча-

ИСААК ОСИПОВИЧ ДУНАЕВСКИЙ (1900—1955)



Исаак Осипович Дунаевский — выдающийся советский композитор, классик оперетты и песни. Его лучшие творения воплощали трудовой энтузиазм, оптимизм, созидательную силу советского народа в годы первых пятилеток, а стиль, созданный в них, с его щедрым мелодизмом, упругими ритмами, богатыми гармониями надолго определил пути развития этих жанров.

Дунаевский родился в городке Лохвица на Украине в семье служащего, где все любили музыку: из семерых детей пятеро впоследствии стали музыкантами. В 1919 г. Дунаевский окончил Харьковскую консерваторию, где занимался у замечательного скрипача И. Ю. Ахрона, изучал композицию у С. С. Богатырева. Параллельно окончил с отличием гимназию и поступил на юридический факультет университета, но вскоре оставил его, решив посвятить себя музыкальной деятельности, главным образом в качестве композитора и дирижера. С 1924 г. Дунаевский жил в Москве, здесь были поставлены его первые получившие признание оперетты — «Женихи» и «Ножи».

С 1929 г. Дунаевский руководит ленинградским мюзик-холлом, сотрудничает с джаз-ансамблем Л. О. Утесова. Утесов знакомит его с режиссером Г. В. Александровым. В содружестве с ним и поэтом В. И. Лебедевым-Кумачом рождаются первые советские музыкальные кинокомедии — знаменитые «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь». Песни из них — «Марш веселых ребят», «Песня о Родине» (начальные звуки которой стали позывными Всесоюзного радио), «Песня о Волге», «Марш энтузиастов», как и из фильмов «Три товарища», «Вратарь», «Дети капитана Гранта», подхватила вся страна. Дунаевский прокладывает новые пути, тесно связав оперетту с советской массовой песней и народным творчеством. В жанр песни он привнес приемы, свойственные оперетте и джазу. Джазовые ритмы придали песенной музыке Дунаевского активность и динамику. Он создал новый тип массовой песни — песни-марша.

Дунаевский работает с предельным напряжением сил: создает оперетты «Золотая долина», «Дороги к счастью», выступает с концертами, пишет статьи, возглавляет Ленинградский союз композиторов, Ансамбль песни и пляски Ленинградского Дворца пионеров... Народ избирает композитора депутатом Верховного Совета РСФСР. В годы Великой Отечественной войны он много ездит по стране с Ансамблем песни и пляски железнодорожников. После войны Дунаевский вновь обращается к музыке для кино (фильмы «Кубанские казаки», «Мы за мир» с песней «Летите, голуби», «Крылатая защита» с «Маршем юннатов» и др.), пишет свои лучшие оперетты — «Вольный ветер» (1947), «Сын клоуна» (1950), «Белая акация» (1955), а также ряд замечательных песен, среди них «Школьный вальс», «До чего же хорошо кругом», «Дорожная».

Творческие достижения Дунаевского не раз отмечались высшими правительственными наградами. В 1950 г. композитору было присвоено звание народного артиста РСФСР, он лауреат Государственных премий СССР. Но главная награда — молодость его музыки, любимой миллионами.

ется куплетная форма. Если бы, например, мелодия первого куплета выразительно передавала все частности стихотворения, она могла бы при повторении прийти в противоречие с последующим текстом. Передавая же общий характер — печальный, лирический или веселый, шуточный, она одинаково хорошо согласуется с текстом всех куплетов. Исполнитель песни подчеркивает те или иные особенности, вносит в куплетную форму разнообразие. М. И. Глинка недаром говорил, что «одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение» Именно благодаря обобщенности песенной мелодии допускаются даже разные варианты текста.

Но это возможно только при одном условии: новый текст должен иметь тот же поэтический размер (ямб, хорей и т. д.) и то же строение куплета (количество строк, чередование рифм), что и первоначальный. Некоторые песни прожили с разными вариантами не одну, а две, три жизни. Так, во время Отечественной войны 1812 г. была очень популярна песня, высмеивавшая французского полководца, — «Бонапарту не до пляски». Слова ее написал поэт И. Коваленский, пелась она «на голос», т. е. на мелодию старинной песни «За горами, за долами». Во время Крымской войны 1853—1856 гг. на тот же «голос»

ВАСИЛИЙ ПАВЛОВИЧ СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ (1907—1979)



«Прощай, любимый город! Уходим завтра в море...» Сколько воспоминаний, сколько глубоких чувств вызывает песня «Вечер на рейде» у каждого, кто пережил войну! В ней — и любовь к своему городу, и грусть разлуки с ним, и уверенность в возвращении с победой. Песня стала для миллионов советских людей добрым, преданным другом на долгие годы. Такова же судьба и многих других песен Василия Павловича Соловьева-Седого: они глубоко вошли в нашу жизнь, даря нам сердечное тепло, бодрость духа, радость от встречи с подлинным искусством.

Жизненный и творческий путь Соловьева-Седого связан с Ленинградом — городом, которому он посвятил немало чудесных произведений. Здесь родился будущий композитор. Мальчиком научился он играть на балалайке и гитаре, а потом, самоучкой, и на рояле. Профессиональное музыкальное образование Соловьев-Седой получил, закончив музыкальный техникум и Ленинградскую консерваторию.

Еще в предвоенные годы Соловьев-Седой стал известен как автор балета «Тарас Бульба» и ряда песен. Но то были лишь первые шаги молодого композитора. В полную меру раскрылся его песенный талант в суровое время Великой Отечественной войны.

В самом начале войны Соловьев-Седой написал песню «Играй, мой баян» — о простом пареньке с рабочей заставы, который уходит воевать за родную землю. Скромна и бесхитростна эта музыка, но в ней столько искренней сердечности и душевной чистоты, что она сразу завоевала сердца слушателей.

Встречаясь с бойцами на фронте, Соловьев-Седой хорошо узнал и полюбил истинного героя войны — рядового солдата, «человека простой закваски», как назвал поэт А. Т. Твардовский своего Василия Теркина. И вот такой советский человек — скромный и дружелюбный, с открытой душой и добрым сердцем, не боящийся трудностей и не унывающий в беде — предстает во многих песнях композитора. Это и лирические песни: «Соловьи», «Давно мы дома не были», «Когда песню поешь». Это и шуточные, полные веселого задора и добродушного юмора: «Как за Камой за рекой», «Ничего не говорила», «На солнечной поляночке».

Много новых замечательных произведений создал Соловьев-Седой в послевоенные годы. Молодежи полюбились его светлый, проникнутый мечтой о далеких просторах «Марш нахимовцев», бодрая солдатская песня «В путь», борьбе за мир посвящена песня «Если бы парни всей земли». В День Победы часто можно было услышать задушевную песню-воспоминание «Где же вы теперь, друзья-однополчане». Весь мир облетели «Подмосковные вечера». Эту песню о любви к девушке, к родной земле поют сегодня на десятках языков.

Соловьев-Седой писал не только песни. Он автор двух балетов, нескольких оперетт, музыки к кинофильмам.

Заслуги композитора перед советской музыкой отмечены званиями Героя Социалистического Труда и народного артиста СССР, Ленинской премией и Государственными премиями СССР. Он подлинный народный художник нашей эпохи.

Л. Н. Толстой написал свою «Севастопольскую песню» («На Федюхины высоты»), сразу полюбившуюся солдатам. Разное время, разные песни, но они близки по жанру — шуточному, сатирическому, у них один и тот же поэтический размер. В романсе или в арии новые тексты — редчайшее явление.

Интересные песни пишут самодеятельные авторы, которые часто сочиняют не только мелодии, но и слова и сами их исполняют, обычно под гитару.

Песен всегда создавалось множество, хотя лишь части их была суждена долгая жизнь. Но зато из лучших песен, как из песен народных, можно составить целую летопись жизни страны, жизни общества. Такой песенной летописью, запечатлевшей важнейшие события в истории нашей страны, стала советская песня. «Музыкальной эмблемой» Великой Отечественной войны назвали песню А. В. Александрова «Священная война». В послевоенные годы эмблемой борьбы народов за мир на Земле стала песня А. Г. Новикова «Гимн демократической молодежи мира». Песни А. Н. Пахмутовой — это повесть о комсомоле, о его участии в стройках коммунизма; о жизни и делах юных ленинцев рассказывают ее *пионерские песни.*

ПИОНЕРСКАЯ ПЕСНЯ

Когда мы говорим о замечательных достижениях нашей страны, то вспоминаем новые города и поселки, мощные гидростанции, освоение целины, первые полеты в космос. Все это было бы невозможным без появления на нашей планете первой в мире страны социализма, без Великой Октябрьской революции,

Поет участница детского ансамбля «Школьные годы» станицы Покровской Краснодарского края.



давшей начало новой эре в жизни человечества.

В грозных боях за Советскую власть родился комсомол. А вскоре появился у него боевой помощник — Всесоюзная организация юных ленинцев. Пионерская песня тоже дитя революции. Она родилась среди грома и выстрелов гражданской войны, в первых коммунах и пионерских отрядах. В те дни поэт А. А. Жаров с композитором С. Ф. Кайдан-Дешкиным написали марш юных пионеров «Взвейтесь кострами». Эта песня до сих пор поется в самых торжественных случаях пионерами и напоминает о трудных, полных романтики и веры в будущее 20-х гг. нашего столетия.

В своих делах страна ни на день, ни на минуту не забывала о ребятах и смотрела на свою юную красногалстучную армию с лю-



Композитор А. Н. Пахмутова в Мурманском Дворце культуры.

бовью и надеждой. Деятели музыкального искусства не могли остаться в стороне. Лучшие наши композиторы, чьи имена с любовью и уважением произносились во всем мире, писали музыку для ребят. С. С. Прокофьев посвятил ребятам ораторию «На страже мира» и симфоническую сюиту «Зимний костер» на стихи С. Я. Маршака. Песни из этих произведений — «Урок родного языка», «Голуби мира», «Пионерский сбор» — Прокофьев написал для пионеров и школьников. Пионерские песни Д. Д. Шостаковича «Хороший день», «Тополи, тополи» звучат повсеместно. Песню «Родина слышит», написанную для спектакля «Мир», пионеры включают в свой репертуар постоянно. Сегодня юные пионеры с волнением поют о героях гражданской войны: «Орленка» В. А. Белого и Я. З. Шведова, «Песню о Щорсе» М. И. Блантера и М. С. Голодного и многие другие замечательные песни тех лет. Особенно любима многими поколениями пионеров «Песня о юном барабанщике» на стихи поэта М. А. Светлова (музыкальная обработка А. А. Давиденко немецкой революционной песни «Маленький барабанщик»).

Пионерская песня вобрала в себя всю историю нашей пионерии. Начинается тимуровское движение, и вслед за книгой А. П. Гайдара и кинофильмом появляются песни о тимуровцах.

Идет Великая Отечественная... Ребята, как могут, помогают старшим в тылу и на фронте. Об этом рассказывают песни Д. Б. Кабалевского «Споем, товарищи, споем», «Четверка дружная ребят»; В. А. Белого «Маленький летчик»; А. В. Александрова «Песня о пионере-герое»; Е. Э. Жарковского «Письмо пограничникам»; И. Н. Ковнера «Как высоко над нами наше небо» и др.

МУЗЫКА В ПИОНЕРСКОМ ЛАГЕРЕ



В каждом пионерском лагере есть возможность организовать своими силами музыкально-воспитательную работу. Всегда найдутся ребята, умеющие играть на музыкальных инструментах, петь, танцевать. Активист, любящий музыку, старший школьник, пионерский вожатый всегда могут, проявив инициативу, создать тот настрой, при котором музыкальная самодеятельность может быть организована на хорошем уровне. Можно посоветовать приобрести заранее пионерские песенники, которые издаются ежегодно. В тематических сборниках печатаются песни для различных праздников, песни народов СССР и мира. В авторских сборниках публикуются песни композиторов — А. Н. Пахмутовой, Д. Б. Кабалевского, В. Я. Шаинского и других.

Вот как, к примеру, можно организовать музыкальную работу в пионерском лагере. Музыкальный работник пионерского лагеря с помощью вожатых составляет тщательно продуманный план работы. Нужно постараться вовлечь пионеров в активное участие в музыкальной жизни лагеря. Помощниками могут стать школьники — ученики музыкальных школ, участники хоровых коллективов, студий, Дворцов пионеров, оркестров народных или духовых инструментов.

Большое внимание необходимо уделить подбору нужных пластинок, книг о музыке, сборников песен с аккомпанементом, песенников.

В первый же день можно прослушать небольшую беседу о музыке. Интересное мероприятие — конкурс на лучшее исполнение песни, которую пионеры выберут как отрядную. Жюри — музыканты, руководители лагеря, пионерский совет. Они оценивают исполнение: выразительность, умение петь не крикливо, спокойным звуком. Победителям присуждаются награды.

Неоценимую помощь организаторам конкурса может оказать музыкальный актив: помочь выбрать песню, разучить и исполнить ее. Активисты — это и артисты на концертах лагерной самодеятельности. На концертах выступают ребята, которые умеют играть на инструментах. В некоторых случаях могут образовываться небольшие ансамбли.

Очень хорошо, когда в лагере есть песня, которую разучат все и она станет общелагерной.

Интересную работу можно провести в лагере по радио. Заранее можно сообщить, какого числа и в каком часу (обычно в 17 часов или сразу после ужина) все приглашаются слушать пластинку, концерт (из программы Всесоюзного радио), концерт силами самого лагеря. Концерту предшествует небольшое вступительное слово. Вся передача длится не более 30—40 минут. Можно для этой цели использовать и грампластинки «Музыкальный журнал для школьников» (каждая сторона длится примерно 24 минуты). Ребята могут обратиться в радиоузел или к вожатому с просьбой передать любимое музыкальное произведение и, конечно, с удовольствием прослушают такой концерт.

Младшим ребятам интересно послушать беседы-концерты, которые для них подготовят старшие. Можно устроить радиоконцерты и самих малышей. Пионерские песни, веселые, задорные, шуточные, лиричные, будут звучать у костра, в походах, во время отдыха.

Хор Ансамбля песни и пляски имени В. Локтева Московского городского Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах.



А сколько замечательных песен написано о пионерских лагерях и веселых походах, о первом школьном звонке, о дальних дорогах пионерского лета, о любви к Родине, о дружбе с малышами-октябрятами!

Тот, кто побывал в Артеке, помнит, наверное, как на сборе у вечернего костра звучат замечательные песни Кабалевского, посвященные Всесоюзному пионерскому лагерю: «У костра», «Есть местечко в Крыму», «Счастье» и многие другие. Вспомните песни «Мы Советской страны пионеры» З. А. Левиной и П. М. Градова, «Песню о веселом ветре» И. О. Дунаевского и В. И. Лебедева-Кумача, «Эх, хорошо» Дунаевского и Шмидтгофа, «Скворцы прилетели» Дунаевского и М. Л. Матусовского, «Веселое звено» Блантера и С. В. Михалкова, «Школьную тропинку» В. И. Мурадели и М. С. Лисянского, «Марш юных пионеров» М. Г. Фрадкина и Л. И. Ошанина, «Марш нахимовцев» В. П. Соловьева-Седого и Н. В. Глейзарова, «Песенку о зарядке» М. Л. Старокадомского, М. Г. Львовского и А. М. Кронгауза, «Всегда найдется дело» А. Н. Александрова и М. И. Ивенсен.

Небывалый размах принимает в нашей стране движение сторонников мира. И рядом с ними в едином строю, как настоящий вожатый, идет песня — песня А. И. Островского и Ошанина «Пусть всегда будет солнце!».

По песням красных следопытов, юных гайдаровцев, юнармейцев из Всесоюзной игры «Зарница» можно узнать, чем живут сегодняшние ребята, что их волнует. Об этом рассказывают проникнутые романтикой песни А. Н. Пахмутовой «Гайдар шагает впереди», «Песня красных следопытов» (из кантаты «Красные следопыты»), «Орлята учатся летать» и др.

Невозможно представить сегодняшнюю жизнь пионеров, всей нашей детворы без написанных в последние годы и уже полюбившихся ребятам песен лауреатов премии Ленинского комсомола композиторов Ю. М. Чичкова и В. Я. Шаинского. Одну из лучших песен о В. И. Ленине — «Посвящение» написали Чичков и К. И. Ибряев. Большой популярностью у ребят пользуются такие песни Чичкова, как «Наша школьная страна», «Баллада о неизвестном матросе», шуточные «Про жирафа», «Наташка-первоклашка». Яркую песню о Родине из телефильма «Аврора» создали Шаинский и Матусовский. Много новых интересных песен пришло к пионерам и школьникам из кинофильмов, они написаны композиторами Г. И. Гладковым, Е. П. Крылатовым, А. Л. Рыбниковым, Пахмутовой и другими.

Так песня, рожденная пионерским движением, остается верным другом и спутником нашей пионерии.

ПОЛИФОНИЯ

Полифони́я (от греческого «поли» — «много», «фон» — «звук») — вид многоголосной музыки, в котором одновременно звучат несколько самостоятельных равноценных мелодий. В этом ее отличие от гомофонии (от греческого «гомо» — «равный»), где лишь один голос является ведущим, а другие его сопровождают (как, например, в русском романсе, советской массовой песне или танцевальной музыке). Главная особенность полифонии — непрерывность развития музыкального изложения, текучесть, избегание периодически четкого разделения на части, равномерных остановок в мелодии, ритмических повторов сходных мотивов. Полифония и гомофония, обладая своими характерными формами, жанрами и приемами развития, тем не менее взаимосвязаны и в операх, симфониях, сонатах, концертах органически переплетаются.

В многовековом историческом развитии полифонии выделяются два этапа. Строгий стиль — полифония эпохи Возрождения. Она отличалась суровым колоритом и эпической неторопливостью, распевностью и благозвучием. Именно эти качества присущи сочинениям великих мастеров-полифонистов О. Лассо, Дж. Палестрины. Следующий этап — полифония свободного стиля (XVII—XX вв.). Она внесла огромное разнообразие и свободу в ладоинтонационное строение мелодии, обогатила гармонию и музыкальные жанры. Полифоническое искусство свободного стиля нашло свое совершенное воплощение в творчестве И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, в произведениях В. А. Мо-

царта, Л. Бетховена, М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича.

В композиторском творчестве выделяются два основных вида полифонии — имитационная и неимитационная (разнотемная, контрастная). Имитация (от латинского — «подражание») — проведение одной и той же темы поочередно в разных голосах, чаще на разной высоте. Имитация называется точной, если тема повторяется полностью, и неточной при наличии некоторых изменений в ней.

Приемы имитационной полифонии разнообразны. Возможны имитации в ритмическом увеличении или уменьшении, когда тема переносится в другой голос и длительность каждого звука увеличивается или укорачивается. Встречаются имитации в обращении, когда восходящие интервалы обращаются в нисходящие и наоборот. Все эти разновидности использованы Бахом в «Искусстве фуги».

Особый вид имитации — канон (от греческого «правило», «норма»). В каноне подражанию подвергается не только тема, но и ее продолжение. В форме канона пишутся самостоятельные пьесы (каноны для фортепьяно А. Н. Скрябина, А. К. Лядова), части больших произведений (финал сонаты для скрипки и фортепьяно С. Франка). Многочисленны каноны в симфониях А. К. Глазунова. Классические образцы вокального канона в оперных ансамблях — квартет «Какое чудное мгновенье» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, дуэт «Враги» из оперы «Евгений Онегин» Чайковского.

В неимитационной полифонии одновременно звучат разные, контрастные мелодии. Русская и восточная темы соединяются в симфонической картине «В Средней Азии» А. П. Бородина. Широкое применение контрастная полифония нашла в оперных ансамблях (квартет в последней картине оперы «Риголетто» Дж. Верди), хорах и сценах (встреча Хованского в опере «Хованщина» М. П. Мусоргского, картина ярмарки в опере «Декабристы» Ю. А. Шапорина).

Полифоническое сочетание двух мелодий после своего первоначального появления может быть дано в новой комбинации: голоса обмениваются местами, т. е. мелодия, звучащая выше, оказывается в нижнем голосе, а нижняя мелодия — в верхнем. Такой прием называется сложным контрапунктом. Он применен Бородиным в увертюре к опере «Князь Игорь», в «Камаринской» Глинки (см. пример 1).

В контрастной полифонии чаще всего соединяются не более двух разнохарактерных тем, но встречается совместное звучание трех (в увертюре к опере «Мейстерзингеры» Р. Вагнера) и даже пяти тем (в финале симфонии «Юпитер» Моцарта).

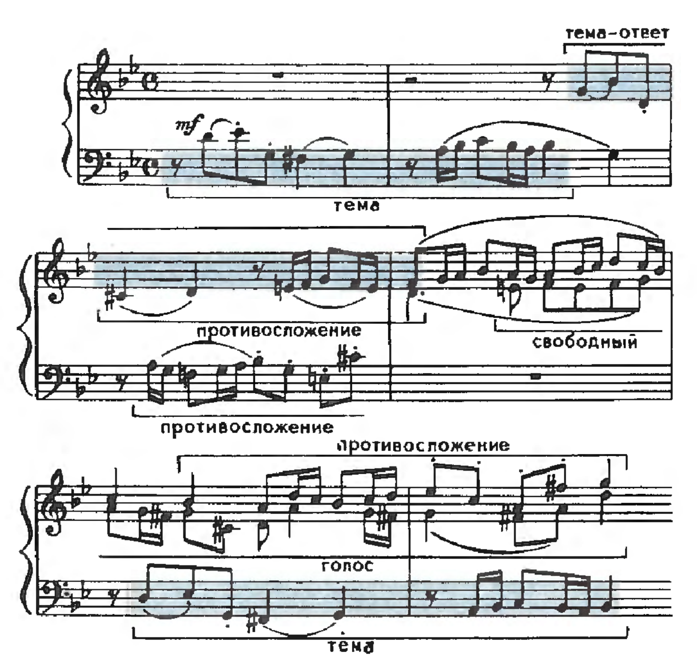
Важнейшая из полифонических форм — фуга (от латинского — «бегство»). Голоса фуги как бы вступают вдогонку друг за другом. Краткая, выразительная и легко узнаваемая при каждом своем появлении тема — основа фуги, ее главная мысль.

Сочиняется фуга на три или четыре голоса, иногда на два или пять. Основной прием — имитация. В первой части — экспозиции все голоса поют поочередно одну и ту же мелодию (тему), как бы подражая друг другу: сначала вступает один из голосов без сопровождения, а затем следуют второй и третий с тем же напевом. При каждом проведении темы ей сопутствует мелодия в другом голосе,



называемая противосложением. В фуге есть участки — интермедии, где тема отсутствует. Они оживляют течение фуги, создают непрерывность перехода между ее разделами (Бах. Фуга соль минор. См. пример 2).

Вторая часть — разработка отличается разнообразием и свободой строения, течение музыки становится неустойчивым и напряженным, чаще появляются интермедии. Здесь встречаются каноны, сложный контрапункт и





другие приемы полифонического развития. В заключительной части — репризе вновь возобновляется первоначальный устойчивый характер музыки, цельные проведения темы в основной и близких тональностях. Однако свойственная полифонии текучесть, непрерывность движения проникает и сюда. Реприза короче других частей, в ней нередко происходит ускорение музыкального изложения. Такова стретта — своеобразная имитация, в которой каждое последующее проведение темы вступает раньше, чем она заканчивается в другом голосе. В некоторых случаях в репризе происходит уплотнение *фактуры*, возникают аккорды, добавляются свободные голоса. Непосредственно к репризе примыкает кода, подводящая итог развитию фуги.

Существуют фуги, написанные на две и крайне редко на три темы. В них темы иногда излагаются и имитируются одновременно или же каждая тема имеет свою самостоятельную экспозицию. Полного расцвета фуга достигла в творчестве Баха и Генделя. Русские и советские композиторы включали фугу в оперную, симфоническую, камерную музыку, в кантатно-ораториальные сочинения. Специальные полифонические произведения — цикл прелюдий и фуг написали Шостакович, Р. К. Щедрин, Г. А. Мушель, К. А. Караев и другие.

Из других полифонических форм выделяются следующие: фугетта (уменьшительное от фуги) — маленькая, скромная по содержанию фуга; фугато — подобие фуги, часто встречающееся в симфониях; инвенция; полифонические вариации, основанные на многократном проведении неизменной темы (в этом случае в других голосах проходят сопровождающие мелодии: пассакальи Баха, Генделя, 12-я прелюдия Шостаковича).

Подголосочная полифония — форма русской, украинской, белорусской народной многоголосной песни. При хоровом пении происходит ответвление от основного напева песни и образуются самостоятельные варианты мелодии — подголоски. В каждом куплете звучат все новые красивые сочетания голосов: они, сплетаясь между собой, то расходятся, то вновь сливаются воедино с голосом запевалы. Выразительные возможности подголосочной полифонии использовали Мусоргский в «Борисе Годунове» (пролог), Бородин в «Князе Игоре» (хор поселян; см. пример 3), С. С. Прокофьев в «Войне и мире» (солдатские хоры), М. В. Коваль в оратории «Емельян Пугачев» (хор крестьян).

ПОЭМА

Поэма — жанр традиционно литературный, нашедший в эпоху *романтизма,* как и *баллада,* свое музыкальное воплощение. Его создателем по праву считается Ф. Лист, обозначивший термином «симфоническая поэма» целый ряд крупных инструментальных сочинений. Различные по характеру и тематике, поэмы Листа имеют общие для данного жанра черты: все они произведения *программные,* написанные в свободной одночастной форме с четкой сквозной логикой развития единой музыкально-поэтической идеи. Как правило, им предпослана развернутая авторская программа-комментарий. Повествование в большинстве листовских поэм ведется о событиях и личностях исключительных. Так, герой одной из них — античный титан Прометей, дерзнувший вступить в спор с богами («Прометей» по И. Г. Гердеру); в другой судьба итальянского поэта Торквато Тассо становится для композитора символом извечной трагедии художника, гонимого при жизни и прославленного после смерти («Тассо. Жалоба и Триумф» по И. В. Гёте). Выразительность музыкальных образов, богатство оркестровых красок, неуклонная последовательность и определенность тематических преобразований — качества, благодаря которым замысел почти всех поэм Листа становится доступным и незнакомому с программой слушателю. Традиция Листа была продолжена западноевропейскими композиторами. Так, симфонические поэмы классиков чешской музыки Б. Сметаны и А. Дворжака стали первыми образцами чешского национального симфонизма. Программность этих поэм иная, чем у Листа: в них широко воплотились сюжеты народных сказаний и баллад, героические эпизоды прошлого, величественные образы родной природы (цикл из 6 поэм «Моя родина» Сметаны). Особенностям содержания поэм отвечает и своеобразие их музыкального языка: эпичность, обилие народно-песенных мелодий и изобразительных эффектов.

Большой любовью пользовалась симфоническая поэма у русских композиторов. К ней обращаются в своем творчестве М. А. Балакирев («Русь», «В Чехии», «Тамара»), Н. А. Римский-Корсаков («Сказка»), А. К. Глазунов («Стенька Разин»), А. Н. Скрябин («Поэма

экстаза», «Прометей» или «Поэма огня»). Близки по типу к симфонической поэме многие программные сочинения П. И. Чайковского (увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», «Гамлет» и др.).

К жанру симфонической поэмы относятся также инструментальные пьесы лирико-драматического или лирико-повествовательного характера. Они могут быть небольшими по размеру (поэма для фортепьяно «К пламени» Скрябина) или развернутыми концертными сочинениями (поэма для скрипки с оркестром Э. Шоссона).

Композиторы XX в. называют поэмами некоторые вокальные или вокально-инструментальные произведения. Это, например, «Десять поэм» для хора на слова русских революционных поэтов Д. Д. Шостаковича, «Поэма памяти Сергея Есенина» Г. В. Свиридова.

ПРАЗДНИКИ ПЕСНИ

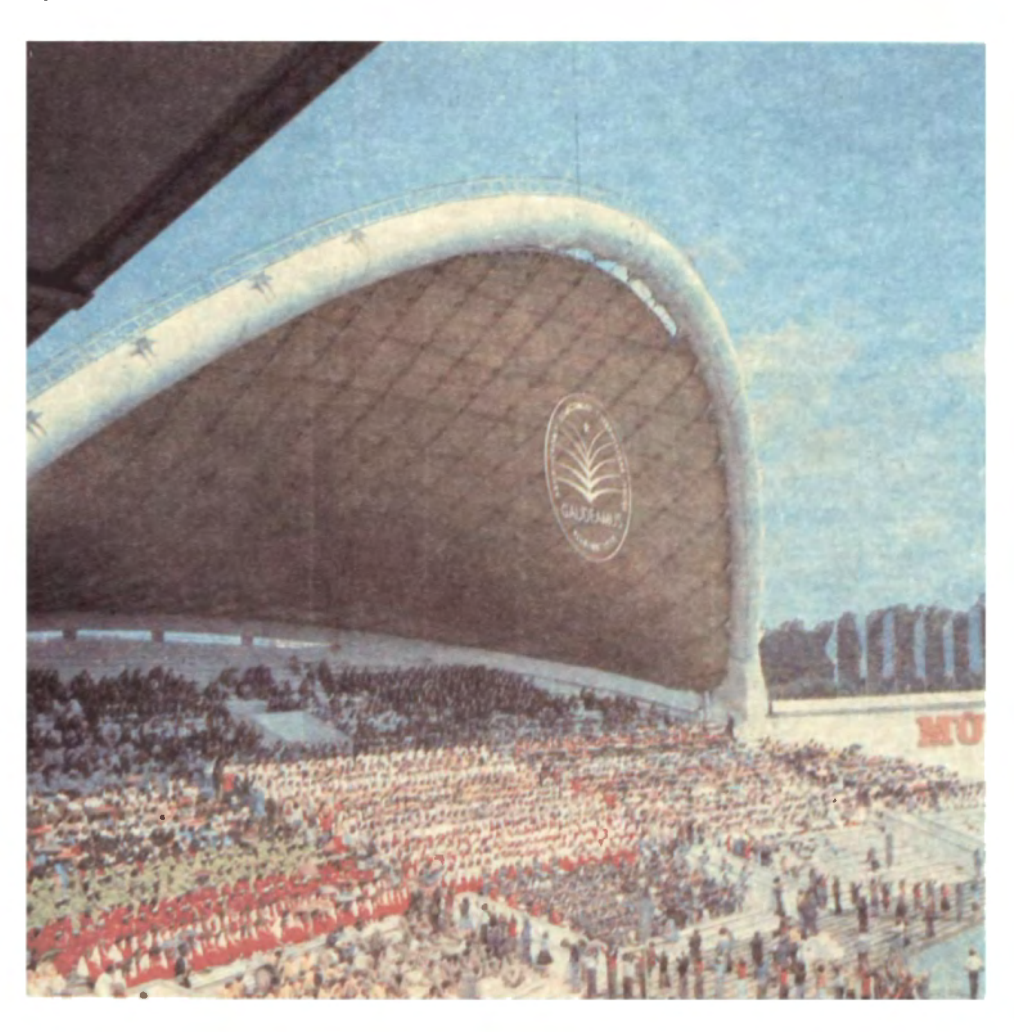
Праздники песни — дни торжественных массовых выступлений лучших в районе, городе, области, республике детских, молодежных и взрослых *хоров,* вокальных и инструментальных ансамблей, оркестров, солистов-певцов, танцевальных коллективов.

Праздники песни пользуются большой любовью в нашей стране. Они проходят в больших, переполненных слушателями концертных залах или на открытых площадках, стадионах, специально оборудованных певческих полях. Здесь исполняются лучшие произведения народного творчества, русской и зарубежной классики, советских композиторов.

К праздникам ведется длительная и тщательная подготовка под руководством выдающихся музыкантов, хоровых и оркестровых дирижеров, школьных учителей музыки, руководителей детских музыкальных коллективов. Для исполнения сводными коллективами, для хоров и оркестров различных составов отбираются наиболее яркие, содержательные сочинения. Незадолго до праздника сводные хоры соединяются на репетициях.

С 1948 г. в Москве проводятся ежегодные весенние праздники песни школьников. На предварительных смотрах-конкурсах школьных музыкальных коллективов определяются участники районных и городских мероприятий, причем учитывается не только качество исполнения, но и собранность, подтянутость, увлеченность участников коллективов, их внешний вид.

На городском празднике, наряду с победителями районных смотров, выступает сводный городской хор. Трудно в полной мере оценить огромное влияние таких праздников на рост музыкальной и хоровой культуры подрастающего поколения.



Певческое поле в столице Советской Эстонии — Таллине.

12 июня 1960 г. у памятника П. И. Чайковскому перед зданием консерватории состоялось открытие 1-го Московского праздника песни. В нем приняли участие детские и взрослые хоры под управлением А. В. Свешникова, К. Б. Птицы, В. Г. Соколова. Сводный хор под управлением Свешникова исполнил «Песню о Ленине» А. Н. Холминова, «Патриотическую песню» М. И. Глинки, «Торжественный марш» Чайковского. Всего в празднике, проходившем на концертных эстрадах, участвовало более 100 самодеятельных коллективов, хор и оркестр Большого театра, солисты Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, артисты Московского театра оперетты, сводный хор (из 80 хоров) под управлением Птицы, а также известные композиторы — Ю. А. Шапорин, А. Н. Пахмутова, С. С. Туликов и другие. Подобные праздники проводятся во многих городах, областях и республиках нашей страны.

Особое значение в эстетическом, идейном воспитании, в развитии общей и музыкальной культуры детей, молодежи, взрослых приобретают республиканские праздники песни. Яркими, захватывающими, поистине массовыми стали праздники песни в республиках Советской Прибалтики, где они имеют давнюю традицию. Так, 1-й всеобщий певческий праздник в Эстонии проходил в 1869 г. Сегодня республиканские праздники песни проводятся здесь каждые пять лет в конце июня и продолжаются 3—4 дня. В Таллин прибывает много гостей — коллективов из других республик, из-за рубежа. Праздник проходит на огромном Певческом поле, вмещающем 200 000 слушателей. Многочисленный сводный хор размещается на большой акустически оборудованной сцене. В 1960 г. на Певческом поле впервые выступили и хоры мальчиков. Праздник заканчивается выступлением объединенного 30 000-го хора, исполняющего песни о Родине, о дружбе народов, о борьбе за мир и счастье человечества. Начиная с 1962 г. через каждые пять лет проводятся республиканские праздники песни школьников, посвященные годовщине создания пионерской организации СССР. По силе идейно-эмоционального воздействия такие праздники незабываемы.

ПРЕЛЮДИЯ

Прелюдия (от латинского «прелюдо» — «играю предварительно», «делаю вступление») — *жанр* старинный и в то же время необыкновенно чуткий к новейшим требованиям времени, допускающий множество авторских решений и трактовок. Необычна его судьба: возникнув в XV в., само слово «прелюдия» неоднократно меняло свой смысл. Первоначально так обозначалось небольшое инструментальное вступление к какому-либо сочинению, иногда написанное заранее, но чаще всего импровизируемое непосредственно во время исполнения. Не скованное строгими рамками правил, оно подготавливало настроение будущей пьесы и одновременно позволяло исполнителю продемонстрировать изобретательность и виртуозное мастерство. Импровизационность, а также свойственное таким вступлениям господство одного образа и единого, чисто фигурационного типа *фактуры* сохранились и тогда, когда прелюдией стали называться разного рода вступительные пьесы во французской *опере* и *сюите*. Они сохранились и в прелюдиях XVIII в., ставших самостоятельным инструментальным жанром. Одновременно в творчестве И. С. Баха сложился устойчивый двухчастный цикл прелюдии и фуги. В нем свободно развертывающаяся музыкальная мысль прелюдии контрастирует с четкой, подчиненной строгим законам организацией материала в фуге (см. *Полифония*). «Хорошо темперированный клавир» Баха (48 прелюдий и фуг) стал подлинной энциклопедией разных типов прелюдий. *Скерцозные* и *токкатные*, торжественные и скорбные, танцевальные и сосредоточенные на размышлении о самых серьезных проблемах бытия, кажется, им доступны все области содержания. Чутко уловив это, композиторы последующих поколений пошли еще дальше по открытому Бахом пути. В их музыке, наряду с сохранением «парного» (прелюдия-фуга) и даже «большого» (24 прелюдии и фуги) полифонического цикла (в XX в. к нему обращаются и советские композиторы — Д. Д. Шостакович, Р. К. Щедрин), стали возникать и циклы одних прелюдий. Это, по существу, «второе рождение» жанра прелюдии произошло в творчестве Ф. Шопена, раскрывшего неисчерпаемые выразительные возможности инструментальной (в частности, фортепьянной) миниатюры. Мир шопеновских прелюдий поражает богатством поэтических переживаний, неожиданностью эмоциональных контрастов, неповторимостью и целостностью каждого запечатленного в них образа. Вместе составляя стройное, гармоническое целое, все 24 прелюдии настолько совершенны, что вполне могут исполняться как самостоятельные, законченные пьесы. В дальнейшем жанр прелюдии получил значительное развитие в музыке русских композиторов — А. К. Лядова, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова. Эти композиторы привнесли в его понимание свою, национальную специфику. И мечтательные, утонченные, исполненные дерзновенных порывов и щемящей тоски прелюдии Скрябина, и более масштабно-концертные, вызывающие зримые, картин-

ные ассоциации прелюдии Рахманинова, столь несхожие между собой, стали емким выражением умонастроений своей эпохи. Эти же качества присущи острохарактерным прелюдиям Шостаковича.

ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА

Когда мы слушаем симфоническую *сюиту* Н. А. Римского-Корсакова «Шехеразада», перед нами возникают образы жестокого султана Шахрияра, искусной сказительницы Шехеразады, величественная картина моря и уплывающий вдаль корабль Синдбада-морехода. Арабские сказки «Тысяча и одна ночь» стали программой этого замечательного произведения. Римский-Корсаков кратко изложил ее в литературном предисловии. Но уже название сюиты направляет внимание слушателей на восприятие определенного содержания.

К программным (от греческого «программа» — «объявление», «распоряжение») относятся музыкальные произведения, которые имеют определенный заголовок или литературное предисловие, созданное или избранное самим композитором. Благодаря конкретному содержанию программная музыка более доступна и понятна слушателям. Ее выразительные средства особенно рельефны и ярки. В программных произведениях композиторы широко используют оркестровую звукопись, изобразительность, сильнее подчеркивают контраст между образами-темами, разделами формы и др.

Богат и разнообразен круг образов и тем

ФЕРЕНЦ ЛИСТ (1811—1886)



Как М. И. Глинка — Россию, Ф. Шопен — Польшу, так и Ференц Лист открыл Европе и всему миру свою родину — Венгрию. Ритмы народной музыки, свободные импровизации народных музыкантов звучат в его «Венгерских рапсодиях», в симфонической поэме «Венгрия», в огненном «Ракоци-марше».

Жизнь Листа была необыкновенно насыщенной и деятельной. Он покинул родину в десятилетнем возрасте, чтобы получить музыкальное образование: учился в Вене, а потом в Париже. Лист рано и блистательно начал концертную деятельность пианиста-виртуоза.

Любовь к музыке, к творчеству и исполнительству соединялась у него с горячим интересом к другим искусствам. Но его волновала и жизнь общества, несправедливость устройства которого он остро ощущал как человек и художник. Об этом говорят его фортепьянные произведения: «Лион» (1834), пьеса написана после восстания лионских ткачей, и «Погребальное шествие» (1849) — картина тайных похорон одного из вождей венгерской революции.

Некоторые сочинения Листа были навеяны произведениями живописи и скульптуры: фортепьянная пьеса «Обручение» — по картине Рафаэля, «Мыслитель» — под впечатлением от скульптуры Микеланджело. Интерес композитора к поэзии и стремление обновить музыку путем слияния ее с этим искусством привели к созданию Листом нового жанра — симфонической поэмы. Это опыт воплощения идеи синтеза двух искусств (о чем говорит уже самое слово «поэма», примененное к музыке). Лист создал тринадцать таких поэм, вдохновленных образами мировой поэзии, литературы, иногда — живописи. В их числе — «Прелюды» (1854, по Ж. Отрану и А. Ламартину), «Тассо. Жалоба и Триумф» (1856, по И. В. Гёте), где отражена судьба великого итальянского поэта Т. Тассо, гонимого при жизни, а после смерти увенчанного лаврами. Образы мировой литературы отражены в симфониях Листа: «Фауст-симфонии» (1857, по Гёте) и «Симфонии к „Божественной комедии“ Данте» (1856) и др.

Исполнительская деятельность Листа способствовала выведению фортепьянной игры из салона в массовую аудиторию, в большой концертный зал. По меткому выражению В. В. Стасова, начиная с Листа «для фортепьяно стало возможно все».

До последних дней жизни оставался Лист верным другом русского искусства. Он очень высоко ценил музыку Глинки, А. С. Даргомыжского, пропагандировал их произведения на Западе. С большим интересом наблюдал за творчеством композиторов *«Могучей кучки»*.

Облик Листа противоречив, в нем отразились порывы, сомнения и разочарования его поколения. В нем уживалось искреннее сочувствие революционному движению и приверженность к католицизму. Но в одном он оставался верен себе — в служении искусству.

программной музыки. Это и картина природы — нежные краски «Рассвета на Москве-реке» в увертюре к опере М. П. Мусоргского «Хованщина»; мрачное Дарьяльское ущелье, Терек и замок царицы Тамары в симфонической поэме М. А. Балакирева «Тамара»; поэтичные пейзажи в произведениях К. Дебюсси «Море», «Лунный свет». Сочные, колоритные картины народных праздников воссозданы в симфонических произведениях М. И. Глинки «Камаринская» и «Арагонская хота».

Многие сочинения этого вида музыки связаны с замечательными произведениями мировой литературы. Обращаясь к ним, композиторы в музыке стремятся раскрыть те нравственные проблемы, над которыми размышляли поэты, писатели. К «Божественной комедии» Данте обращались П. И. Чайковский (фантазия «Франческа да Римини»), Ф. Лист («Симфония к „Божественной комедии“ Данте»). Трагедией У. Шекспира «Ромео и Джульетта» вдохновлены одноименные симфония Г. Берлиоза и увертюра-фантазия Чайковского, трагедией «Гамлет» — симфония Листа. Одна из лучших увертюр Р. Шумана написана к драматической поэме Дж. Г. Байрона «Манфред». Пафос борьбы и победы, бессмертие подвига героя, отдавшего жизнь за свободу родины, выразил Л. Бетховен в увертюре к драме И. В. Гёте «Эгмонт».

К программным произведениям относятся сочинения, которые принято называть музыкальными портретами. Это фортепьянная прелюдия Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна», пьеса для клавесина «Египтянка» Ж. Ф. Рамо, фортепьянные миниатюры Шумана «Паганини» и «Шопен».

Иногда программа музыкального сочинения бывает навеяна произведениями изобразительного искусства. В фортепьянной сюите «Картинки с выставки» Мусоргского отразились впечатления композитора от выставки картин художника В. А. Гартмана.

Масштабные, монументальные произведения программной музыки связаны с важнейшими историческими событиями. Таковы, например, симфонии Д. Д. Шостаковича «1905 год», «1917 год», посвященные 1-й русской революции 1905—1907 гг. и Октябрьской революции.

Программная музыка издавна привлекала многих композиторов. Изящные пьесы в стиле рококо писали для клавесина французские композиторы 2-й половины XVII — начала XVIII в. Л. К. Дакен («Кукушка»), Ф. Куперен («Сборщицы винограда»), Рамо («Принцесса»). Итальянский композитор А. Вивальди четыре скрипичных концерта объединил под общим названием «Времена года». В них созданы тонкие музыкальные зарисовки природы, пасторальные сценки. Содержание каждого концерта композитор изложил в развернутой литературной программе. И. С. Бах одну из пьес для клавира шутливо назвал «Каприччо на отъезд возлюбленного брата». В творческом наследии Й. Гайдна больше 100 симфоний. Среди них есть и программные: «Утро», «Полдень», «Вечер и буря».



Г. Берлиоз.

Важное место заняла программная музыка в творчестве композиторов-*романтиков*. Портреты, жанровые сценки, настроения, тончайшие оттенки человеческих чувств тонко и вдохновенно раскрыты в музыке Шумана (фортепьянные циклы «Карнавал», «Детские сцены», «Крейслериана», «Арабеска»). Своеобразным музыкальным дневником стал большой фортепьянный цикл Листа «Годы странствий». Под впечатлением от поездки в Швейцарию написаны им пьесы «Часовня Вильгельма Телля», «Женевские колокола», «На Валлендштадском озере». В Италии композитора покорило искусство великих мастеров эпохи Возрождения. Поэзия Петрарки, картина Рафаэля «Обручение», скульптура Микеланджело «Мыслитель» стали своеобразной программой в музыке Листа.

Французский симфонист Г. Берлиоз воплощает принцип программности не обобщенно, а последовательно раскрывает сюжет в музыке. «Фантастическая симфония» имеет развернутое литературное предисловие, написанное самим композитором. Герой симфонии попадает то на бал, то в поле, то идет на казнь, то оказывается на фантастическом шабаше ведьм. С помощью красочного оркестрового письма Берлиоз добивается почти зрительных картин театрального действия.

К программной музыке часто обращались русские композиторы. Фантастические, сказочные сюжеты легли в основу симфонических картин: «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, «Садко» Римского-Корсакова, «Баба-Яга», «Кикимора», «Волшебное озеро» А. К. Лядова. Созидательную силу человеческой воли и разума воспел А. Н. Скрябин в симфонической поэме «Прометей» («Поэма огня»).

Программная музыка занимает большое место в творчестве советских композиторов. Среди симфоний Н. Я. Мясковского есть «Колхозная», «Авиационная». С. С. Прокофьев

написал симфоническое произведение «Скифская сюита», фортепьянные пьесы «Мимолетности», «Сарказмы»; Р. К. Щедрин — концерты для оркестра «Озорные частушки», «Звоны»; М. К. Койшибаев — поэму для оркестра казахских народных инструментов «Советский Казахстан»; З. М. Шахиди — симфоническую поэму «Бузрук».

ПРОИЗВЕДЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ

В 1752 г. итальянская труппа показала в Париже оперу-буфф Дж. Б. Перголези «Служанка-госпожа» (см. *Опера*). Во всех слоях общества разгорелся небывалый спор. По словам философа-просветителя, писателя, педагога и композитора Ж. Ж. Руссо, «весь Париж разделился на два лагеря, охваченных более сильным возбуждением, чем если бы речь шла о государстве или религии». Полемика сторонников и противников итальянской оперы-буффа вошла в историю под названием «войны буффонов». Подобные острые столкновения всегда сопровождали развитие музыки, как и других искусств. Горячие споры велись вокруг творчества *Л. Бетховена,* провалом закончилась премьера оперы «Кармен» *Ж. Бизе,* скандалы вызвал балет «Весна священная» *И. Ф. Стравинского,* бурно реагировала публика на инструментальные сочинения молодого *С. С. Прокофьева.*

Если произведения вызывают столь сильный и заинтересованный отклик в обществе, значит, в них содержится что-то очень важное — о пустяках ведь спорить не будут. И это действительно так. Вернемся к «войне буффонов». За столкновением музыкальных пристрастий, за спорами о мелодии и гармонии обнаружились радикальные расхождения в эстетическом отношении к миру, в мировоззрении, в понимании задач искусства. Почитателям героической французской оперы-сериа, среди которых было много аристократов, буффоны казались разрушителями высоких национальных традиций. По-другому восприняли оперу Перголези представители демократических кругов. Жизненно-конкретное, правдивое и естественное искусство итальянской оперы поставило под сомнение идеал королевско-аристократического классицизма оперы-сериа: ее героический пафос стал казаться напыщенным, искусственным, консервативно-академическим, далеким от жизни. Не случайно сторону буффонов приняли философы-энциклопедисты. Один из них — Ж. Л. Д'Аламбер прямо указал на философско-политическую подоплеку этой великой войны музыкальных вкусов.

Каким же образом произведение концентрирует в себе обширное жизненное содержание? Опора на традиции художественной, и в частности музыкальной, культуры выявляет отношения композитора к жизни, позволяет ему отразить действительность в своих сочинениях многогранно и всесторонне (см. *Традиции и новаторство*). Музыкальный язык, жанр, исторический, национальный и индивидуальный стиль — все это лишь средства, при помощи которых композитор строит новый неповторимый художественный мир (см. *Содержание и форма в музыке*).

Музыкальное произведение — зафиксированный в нотах результат творческого труда композитора. Многие композиторы — *И. С. Бах,* Бетховен, *Ф. Шопен, М. А. Балакирев С. В. Рахманинов,* способные к мгновенной гениальной импровизации, тем не менее тратили месяцы, а порой и годы, вынашивая замыслы крупных сочинений, совершенствуя первоначальные наброски, многократно переделывая эскизы. Они стремились к созданию глубоких по содержанию, законченных, совершенных по форме произведений. Поэтому эти произведения можно слушать всю жизнь, подобно тому как всю жизнь обращается человек к произведениям У. Шекспира или А. С. Пушкина.

Историческое становление музыкального произведения (как и само разделение музыкантов на композиторов и исполнителей) связано с переходом от канонической культуры средневековья к динамической культуре нового времени, с индивидуализацией человеческой личности. Если средневековый мастер творил по принятым канонам, то в эпоху *Возрождения* начинает все больше цениться своеобразие и новизна произведения, самобытная точка зрения автора на мир.

Удивительные изменения претерпело музыкальное произведение за последние 5—6 веков. Вспомним любое яркое музыкальное произведение Бетховена, *М. И. Глинки,* Шопена, Прокофьева, *А. И. Хачатуряна, Д. Д. Шостаковича.* Сочинения этих мастеров отличают темы — неповторимо своеобразные мелодические мысли, лежащие в основе всего развития. Но так было не всегда. Так, подавляющее большинство произведений одного из самых выдающихся композиторов Возрождения — Дж. Палестрины построены на хорошо известных в его время напевах. Опера потребовала выразительных индивидуальных характеристик героев и их чувств, появился оригинальный авторский мелодический тематизм.

Исторически усложнялись и способы развития музыкальных мыслей. Тема, подобно герою, зажила в произведении богатой и разносторонней жизнью. Разнообразие сюжетных поворотов обеспечивалось все более сложными средствами всех существующих жанров не только в крупных произведениях, но даже в миниатюрах.

Музыкальное произведение активно меняется и в наши дни. Так, в 70-е гг. резко обострился интерес к историческим корням культуры. Современное музыкальное произведение включило в себя элементы различных исторических стилей и подчинило такую множественную стилистику своим новым идейно-образным задачам.

Музыкальное произведение, непрерывно изменяющееся и развивающееся, все более полно и многосторонне отражает жизнь общества, во всей ее сложности и полноте.

Народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии и Государственной премии СССР дирижер Е. А. Мравинский.



ПРОФЕССИИ МУЗЫКАНТА

Музыку любят многие. Одни охотно слушают ее, другие сами умеют петь или играть на разных инструментах, в свободное время посещают занятия коллективов и кружков художественной самодеятельности или музицируют дома. Таких людей называют любителями музыки. Музыканты же профессионалы посвящают ей всю свою жизнь. Занятия музыкой — их основная работа, их профессия. Чтобы стать музыкантом, надо долго и упорно учиться. Каждый, кто работает в области музыкальной культуры, должен не только владеть своей основной специальностью, но и хорошо знать теорию музыки и ее историю, быть широко образованным человеком (см. *Детская музыкальная школа, Воспитание и образование музыкальное, Консерватория*).

Чтобы музыка жила среди нас, нужны музыканты разных специальностей. Прежде всего это — композиторы. Каждая новая эпоха, каждое поколение стремится выразить свои идеи, чувства, свое понимание окружающей действительности. Есть композиторы, которые работают преимущественно в какой-либо сфере музыкального искусства. Одни пишут главным образом для детей (см. *Детская музыка*), другие — для взрослых. Есть композиторы-симфонисты — авторы серьезных сочинений для больших *симфонических оркестров* и те, которые специализируются на создании музыки для фильмов; оперные композиторы и композиторы-песенники. Один предпочитает рояль и пишет музыку для этого инструмента, другому для выражения своих замыслов нужен *хор* или оркестр. И все же чаще всего композиторы работают во многих *жанрах* одновременно.

Мы воспринимаем музыку лишь тогда, когда слышим ее. Музыка нуждается в обязательном посреднике — исполнителе (см. *Исполнительское искусство*). Музыкант-исполнитель — еще одна музыкальная специальность. Исполнители различаются по тому инструменту, на котором играют. Перечислить все исполнительские специальности — значит назвать практически все существующие музыкальные инструменты, включая целый ряд народных. Сейчас в учебных заведениях нашей страны, в том числе в высших, получают образование баянисты, балалаечники, домристы и исполнители на других национальных народных инструментах (см. *Инструменты народные*). Созданную композиторами музыку исполняют пианисты и певцы, скрипачи и виолончелисты, флейтисты и трубачи, органисты, исполнители на ударных инструментах и т. д. В последнее время возродился интерес к старинной музыке. Начали разыскивать и восстанавливать инструменты, на которых она когда-то звучала. Музыканты-исполнители стали овладевать игрой на клавесине и клавикордах, *виоле* да гамба, лютне и др.

Играя один или исполняя главную — сольную — партию в ансамбле с другими музыкантами, исполнитель выступает как солист. Так, мы называем солистом певца, поющего под аккомпанемент фортепьяно, или пианиста, исполняющего концерт для фортепьяно в сопровождении оркестра. Музыкантов, блестяще владеющих техникой игры на своем инструменте, называют виртуозами.

Среди музыкантов-исполнителей выделяются дирижеры, т. е. люди, под управлением которых проходят репетиции и выступления оркестра, ансамбля, оперной труппы, хора (дирижера хо-

На рисунке изображены музыканты-исполнители разных специальностей.



ра называют также хормейстером). Движением дирижерской палочки, жестами, мимикой дирижер передает оркестру или хору свое понимание, свое истолкование музыкального произведения. Оркестр или хор — это как бы огромный инструмент, на котором он «играет». Дирижер должен обладать особенно широкими музыкальными познаниями, тонким музыкальным слухом, ярко выраженными волевыми качествами.

Особая музыкальная специальность — режиссер музыкального театра. Такой режиссер должен отлично разбираться в музыке. Ведь в *опере*, музыкальной комедии, *оперетте* музыка — главное «действующее лицо».

Музыка — сложное искусство. Ее язык изучают музыковеды. Они рассматривают *формы*, жанры, *стили* музыки, исследуют музыкальную культуру разных времен и народов. Публикуя в газетах и журналах статьи и рецензии о концертах, оперных премьерах и других событиях музыкальной жизни, музыковеды выступают как музыкальные критики. Они оценивают новые сочинения композиторов, выступления исполнителей, помогают широким кругам любителей музыки лучше ее понять. Музыковеды ведут также просветительскую работу как лекторы, выступая с беседами о композиторах и их творчестве в лекториях, университетах культуры, в концертных залах. Работают музыковеды и в музыкальных издательствах как редакторы нотной литературы и книг о музыке.

В области музыки, как и в любой другой области человеческого знания, важную роль играют музыканты-педагоги. Именно они передают накопленный опыт, секреты мастерства от одного поколения музыкантов к другому. Есть специалисты, целиком посвятившие себя педагогике. Другие совмещают композиторскую, исполнительскую, научную работу с преподаванием. Потребность поделиться своими знаниями и умениями, передать их ученикам побуждает крупных мастеров заниматься педагогической деятельностью. Так создаются композиторские, исполнительские, научные (музыковедческие) школы.

В наш век технического прогресса, когда музыку научились «консервировать» в звукозаписи, когда она зазвучала по радио, полилась с кино- и телеэкранов, появились и новые музыкальные специальности. Среди тех, кто работает над радио- или телепередачей, мы встречаем имя музыкального редактора. На кино- и телестудиях, на радио, в студиях звукозаписи работают звукооператоры и звукорежиссеры, имеющие профессиональную музыкальную подготовку.

В нашей стране много замечательных музыкантов-профессионалов. Музыка советских композиторов, исполнительское искусство советских артистов, труды советских музыковедов широко известны во всем мире.

Р

РАПСОДИЯ

Рапсодия — вокальное или инструментальное произведение свободной формы, состоящее из нескольких контрастных эпизодов. Первые образцы этого жанра относятся к концу XVIII в., но его истинным творцом явился Ф. Лист — автор 19 «Венгерских рапсодий» и «Испанской рапсодии». В них явственно ощутима опора на венгерскую и цыганскую народную музыку, тщательно подобранную и виртуозно обработанную композитором. Лист в своих рапсодиях раскрывает богатую сокровищницу ее мелодий, ритмов и жанров. Здесь можно найти и рыцарский горделивый танец-шествие, и свободный речитатив — повествование, и характерные фигурации, имитирующие звучание скрипок и цимбал, и, конечно, чардаш — зажигательную вихревую пляску. В каждой рапсодии по-своему сочетаются разнохарактерные разделы — медленный и быстрый, более *импровизационный* и опирающийся на *вариационный* метод развития. В отличие от листовских рапсодии для фортепьяно И. Брамса представляют собой небольшие, довольно строгие по форме пьесы. Многие композиторы конца XIX в. называли рапсодиями масштабные сочинения для оркестра или солирующего инструмента с оркестром. Часто это название довольно условно. Так, в оркестровой «Испанской рапсодии» М. Равеля последование различных эпизодов укрупнено до сопоставления четырех самостоятельных пьес, в результате чего рапсодия, по сути, превращается в *сюиту*. В «Рапсодии на тему Паганини» для фортепьяно с оркестром С. В. Рахманинова композитор, наоборот, избирает столь монолитную, насыщенную интенсивным внутренним развитием форму, что сочинение приобретает облик своеобразного *концерта*. Рапсодии пишут и советские композиторы «(Албанская рапсодия» К. А. Караева для оркестра).

РЕАЛИЗМ

Реализм в искусстве — правдивое, объективное отображение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества. Он рассматривается, во-первых, как основное направление исторического развития искусства и, во-вторых, как принцип творчества — особый художественный метод, сложившийся в определенных исторических условиях и прошедший в своем развитии ряд конкретных исторических этапов. Историческими формами реализма как художественного метода являются просветительский реализм XVIII в., критический реализм XIX в. и социалистический реализм.

В каждый исторический период реализм приобретал новый облик, и мера реалистичности художественного произведения определялась степенью его проникновения в социальную действительность. Вся история музыкальной культуры говорит о нарастании реалистических тенденций в творчестве композиторов, в расширении и углублении правдивого отражения действительности и художественного воздействия на массы людей.

Как художественное направление реализм сложился в XVIII в., в эпоху Просвещения. Однако реалистические черты проявляются уже в музыке *Возрождения,* когда композиторы отказываются от средневекового аскетизма, обращаются к личности человека, его мыслям и чувствам. Эти черты углубляются в XVII в. в произведениях К. Монтеверди. В 1-й половине XVIII в. И. С. Бах создает произведения, с огромной выразительной силой воплотившие реалистический мир глубоких человеческих переживаний. В период *классицизма* композиторы стремились к изображению героических страниц истории, проникнутых благородной простотой и драматизмом (творчество К. В. Глюка; см. *Западноевропейская музыка XVII—XX вв.).*

Реалистическая направленность творчества была в высшей степени свойственна венским классикам — Й Гайдну, В. А. Моцарту, Л. Бетховену, создавшим величайшие произведения мирового музыкального искусства, образы, проникнутые высокими гуманистическими идеалами. Элементами социальной критики отмечены первые русские комические *оперы,* героями которых были простые люди (см. *Русская музыка XVIII — начала XX в.).*

Внутреннему обогащению реализма во многом способствовал *романтизм.* Композиторы-романтики особое внимание уделяли внутреннему миру человека, тончайшим движениям его души, передаче острых душевных конфликтов. Они обращались к жизни и быту разных народов, стран, разных исторических эпох. Песни, сказания, легенды народов нашли отражение в музыке Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа и других композиторов.

Основным художественным направлением



Сцена из первого действия оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки. Большой театр СССР. Москва.

Солист Большого театра СССР В. Н. Власов в роли Юродивого в опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского.



развития искусства в середине XIX в. стал критический реализм. В русской литературе он связывался с творчеством писателей «натуральной школы», которая требовала от художников жизненной достоверности изображений, обличала социальное зло и несправедливость. В музыке социально-критическая направленность с особенной наглядностью проявлялась в *песнях, романсах,* операх. В музыке, не связанной со словом или литературной программой, критическое отношение к действительности выражалось косвенно, через определенный строй чувств. Таковы, например, многие страницы музыки П. И. Чайковского: ее высокая трагедийность, острота драматических конфликтов опосредованно связаны с неприятием современных ему условий жизни.

Основоположником русской реалистической школы стал М. И. Глинка. Глубокое проникновение в русскую действительность, изображение тяжелой жизни народа, сцены из народной жизни нашли свое отражение в творчестве А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова. В музыке русских композиторов появились новые темы, связанные с повседневной жизнью народа, с большими историческими движениями народных масс. Поскольку именно реализму как художественному методу доступен наиболее разносторонний показ действительности, важных общественных вопросов, ему в высшей мере присуще качество народности (см. *Народность в искусстве*). Открытие недоступных ранее искусству сторон жизни повлекло за собой поиски новых выразительных средств, обогащение музыкального языка. Творческая разработка русскими композиторами элементов народной песни, достижения в области интонационной выразительности и оркестрового колорита оказали огромное влияние на творчество композиторов разных национальных школ, на дальнейшее развитие мирового музыкального искусства.

В конце XIX в. на историческую арену в качестве ведущей общественной силы вышел пролетариат, до конца последовательный революционный класс. Его идеалы, революционная борьба, образы революционеров нашли отражение в лучших реалистических произведениях. Качественно новой и высшей формой реалистического метода стал *социалистический реализм* — основной метод советского искусства (см. *Советская многонациональная музыка*). Такой метод должен был иметь опору в самом искусстве: его подготовила вся история поступательного развития художественного творчества.

Буржуазное музыковедение отвергает способность музыки отражать действительность, рассматривает музыку как выражение некоего «суверенного духа», особое явление, имеющее смысл только «в самом себе». Отказывая музыке в отражении реального мира и реального человека, оно отрицает и реализм в музыкальном искусстве.

Советские музыковеды подвергли эти представления обстоятельной критике. Они доказали, что музыка способна правдиво и глубоко отражать действительность, утвердили проблему реализма в музыкальном искусстве, учитывая при этом, что правда жизни в нем выражается своеобразными средствами. Музыка тяготеет к воспроизведению типичных человеческих отношений и реальных противоречий в них. При этом музыка не обозначает конкретно предмет, условия и обстоятельства проявления человеческих чувств, а выражает

Сцена из оперы «Хованщина» М. П. Мусоргского. Большой театр СССР. Москва.



их в обобщенном виде. Произведения великих композиторов прошлого и современности выражают глубокую правду жизни, служат как бы зеркалом своей эпохи, создают социально-психологический портрет современника и своего времени, отражают сущность человеческих отношений в социально-историческом плане, дают их оценку с демократических позиций.

Правдивое отражение действительности в творчестве композитора, выражение в произведениях прогрессивных общественных отношений требуют от него, с одной стороны, высочайшего мастерства, с другой — передовых общественно-эстетических взглядов. Социалистический реализм стал новой ступенью в художественном познании мира.

РИТМ

В *музыке* мы встречаемся со звуками долгими и короткими. Чередования их, одинаковых или разных по длительности, образуют ритм.

Внутреннюю организацию ритма называют м е т р о м. Первый уровень организации — деление времени на равные промежутки, счетные доли. Яснее всего доли выделяются в музыке, связанной с движением, например *в марше,* А есть жанры, в которых это деление завуалировано: лирическая народная песня, плач.

Второй уровень организации времени в музыке связан с подразделением долей на сильные и слабые. Отсчитывая доли вальса — раз, два, три, — мы непременно акцентируем «раз» и таким образом группируем доли в такты: сильная доля с последующими слабыми, вплоть до следующей сильной, и образует такт. Р а з м е р такта немаловажен для характера музыки. Как и в поэзии, в ней чаще всего используются двудольные и трехдольные размеры. Двудольными тактами пишут марши, польки, галопы, песни, близкие этим жанрам. Трехдольный размер сразу вызывает представление о вальсе, но и более давние чакона и сарабанда, полонез и мазурка, а в исключительных случаях и марш («Священная война») тоже пишутся «на три». Четырехдольные такты встречаются в самой разной музыке — в спокойной и оживленной, *вокальной* и инструментальной, *танцевальной* и опять-таки маршевой. Размер такта в большинстве случаев сохраняется на протяжении произведения или хотя бы его крупной части. Размеры обозначаются двумя цифрами: верхняя — количество долей в такте, нижняя — ритмическое значение доли — четверть, восьмая и т. д. Таково, например, обозначение простых размеров — 2/4, 3/8, 3/4.

Иногда употребляются сложные и смешанные размеры, состоящие из двух и более простых (двух- и трехдольных).

Возможно регулярное и даже нерегулярное изменение размера, когда число безударных долей между ударными меняется, — это происходит в музыке повествовательно-импровизационного характера.

Счетным долям обычно соответствуют звуки (аккорды) *аккомпанемента,* а в мелодии это бывает редко. Если спеть начало белорусской народной песни «Савка и Гришка» с хлопком на каждую счетную долю (отмечены крестиками):

+ +	+ +	+ +	+ +
САВКА И	ГРИШКА	СДЕЛАЛИ ДУ	ДУ...

то заметно, что только во втором такте на каждую долю пришелся один звук мелодии (слог текста), в третьем такте на долю пришлось по два звука, зато в четвертом один звук тянулся две доли. Соотношения длительностей звуков (и пауз!) образуют музыкальный ритм в его простейшем выражении — ритмическом рисунке. Это третий уровень организации времени в музыке.

В ритмических рисунках проявляется жанровая природа музыки, они существенны и для ее выразительного смысла. Равномерный ритм (все звуки равной длительности) создает ощущение беспрепятственного движения — стремительного или спокойного, это уж зависит от темпа. Чередование кратких и более протяженных звуков (припев «Гимна демократической молодежи мира» А. Г. Новикова) придает музыке динамическую устремленность, напор. Особую роль играет синкопа — неожиданная ритмическая задержка на слабой доле, из-за чего на ней возникает «лишний» акцент в такте. Синкопа, словно сжатая пружина, сообщает музыке дополнительную остроту, упругость и потому часто встречается в танцах — давних и современных.

Важны отношения длительностей не только отдельных звуков, но и целых фраз, более широких построений. Тут тоже может быть равномерность (в песнях «Савка и Гришка», «Во поле березонька стояла», в «Камаринской» все фразы одинаковой протяженности) и более сложная организация времени. В припеве песенки Паганеля из музыки И. О. Дунаевского к кинофильму «Дети капитана Гранта» происходит постепенный рост соединяемых частей музыки:

Капитан,	(2 доли)
Капитан,	(2 доли)
Улыбни-тесь, —	(4 доли)
Ведь улыбка — это флаг корабля....	(8 долей)

Такая структура называется двойным суммированием: $2+2=4$, а $4+4=8$.

Расширяя далее зону наблюдения, мы подойдем к наиболее широкому пониманию ритма — как соразмерности частей всего музыкального произведения. Поскольку время, занятое музыкой, само по себе является средством воздействия на слушателя, постольку ритмичность в широком смысле слова и заключается в том, чтобы время распределялось между частями сочинения пропорционально их значимости.

РОМАНС

Термин «романс» возник в Испании еще в средние века и первоначально обозначал светскую песню на испанском («романском») языке. В России первыми образцами романса можно считать канты, распространенные уже в конце XVII в. А в XVIII в. стихи наиболее известных русских поэтов — А. П. Сумарокова, А. Ф. Мерзлякова, М. В. Ломоносова — сразу же подхватывались музыкантами и распевались певцами-любителями. Назывались такие произведения российскими песнями.

Чем же отличается романс от *песни?* Грань между этими двумя жанрами не всегда легко провести, особенно если речь идет о ранних романсах. Но, как правило, в романсе мы слышим более тесную, детальную связь музыки и поэтического текста. Музыка передает не только общее настроение стиха, но и отдельные поэтические образы. Так, в лирическом романсе М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье» на стихи А. С. Пушкина слова:

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты...

выделены энергичными интонациями голоса, активным движением в партии фортепьяно. Глинка подчеркнул интонационно даже такую миниатюрную, но важную деталь, как слово «слезы» в последней строке:

И жизнь, и слезы, и любовь.

А. Л. Гурилев.



А. Е. Варламов.



«Жестокие романсы». Картина И. М. Прянишникова. 1881.



Основной признак романса — более детальная связь слова и музыки — определяет собой и другие. Например, большую содержательность, образность партии фортепьяно, перерастающей из сопровождения голоса в равноправного участника ансамбля. Начало расцвета романса — первая половина XIX в. Это период, для которого вообще характерен особый интерес к лирическим жанрам, выражающим мир личных переживаний человека (см. *Романтизм*). Благодаря своей задушевности, искренности и мелодической красоте лучшие произведения Глинки и его современников распевались по всей России, а некоторые стали народными песнями: «Вдоль по улице метелица метет» А. Е. Варламова; «Однозвучно гремит колокольчик» А. Л. Гурилева (см. *Русская музыка XVIII — начала XX в.*).

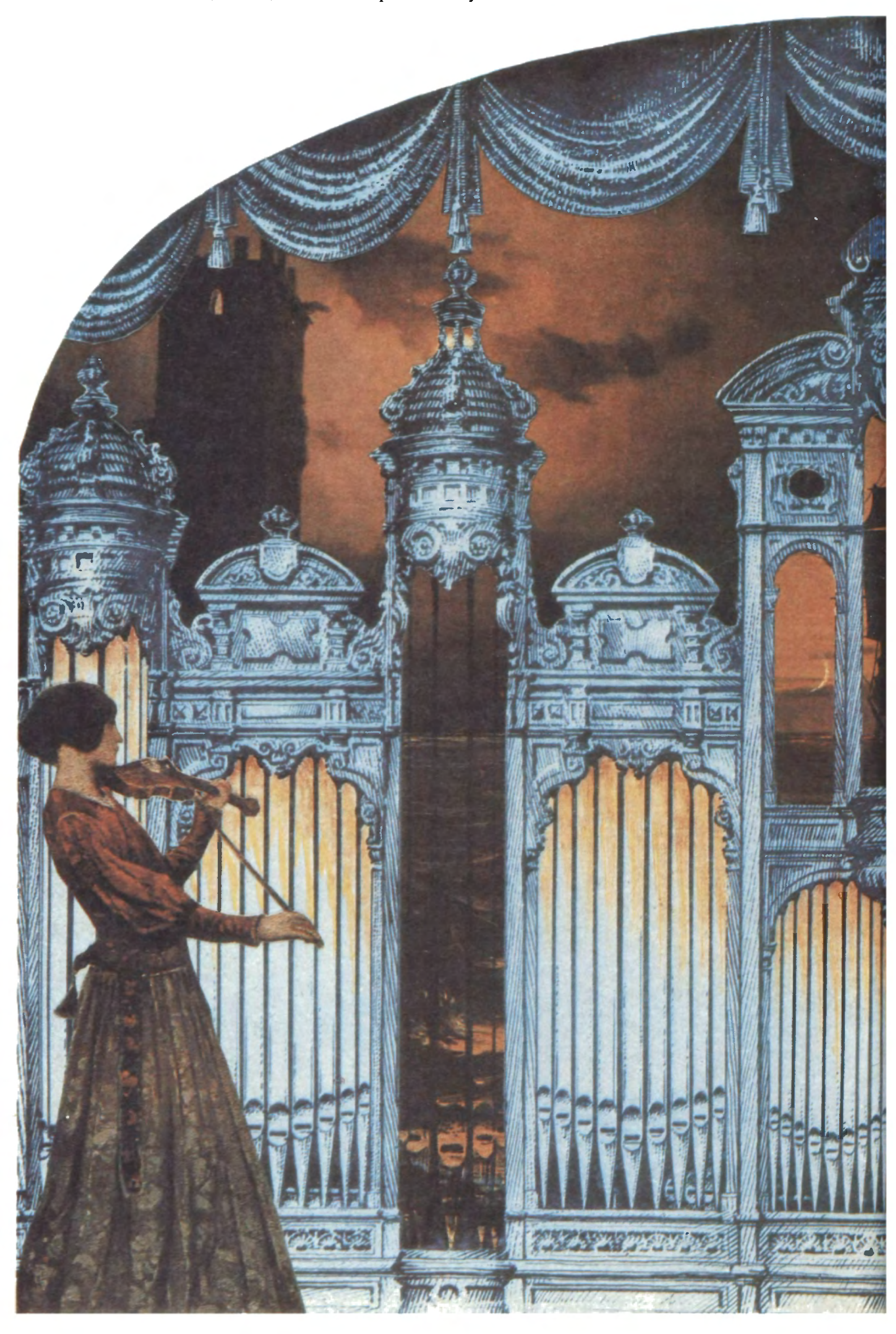
Иногда романс выходит за пределы лирики, приобретая драматизм и приближаясь к оперной арии. Таковы некоторые романсы П. И. Чайковского («День ли царит», «Серенада Дон Жуана»). А вокальные произведения М. П. Мусоргского трудно даже назвать романсами: это живые музыкальные портреты, передающие облик и характер конкретных персонажей («Семинарист», «Сиротка», «Озорник»). Традиции классического романса продолжаются в творчестве советских авторов: Ю. А. Шапорина, А. Н. Александрова, Д. Д. Шостаковича, Д. Б. Кабалевского, Г. В.. Свиридова, Б. Н. Лятошинского, О. В. Тактакишвили.



РОМАНТИЗМ

Романтизм — идейное и художественное направление в европейской и американской культуре конца XVIII — 1-й половины XIX в.

В музыке романтизм сформировался в 1820-х гг. и сохранял свое значение вплоть до начала XX в. Ведущим принципом романтизма становится резкое противопоставление обыденности и мечты, повседневного существования и высшего идеального мира, создаваемого творческим воображением художника. Он отразил разочарование самых широких кругов в итогах Великой французской революции 1789—1794 гг., в идеологии Просвещения и буржуазном прогрессе. Поэтому ему свойственны критическая направленность, отрицание обывательского прозябания в обществе, где люди озабочены лишь погоней за наживой. Отвергаемому миру, где все, вплоть до человеческих отношений, подчинено закону купли-продажи, романтики противопоставили иную правду — правду чувств, свободного волеизъявления творческой личности. Отсюда проистекает их пристальное внимание к внутреннему миру человека, тонкий анализ его





сложных душевных движений. Романтизм внес решающий вклад в утверждение искусства как лирического самовыражения художника.

Первоначально романтизм выступил как принципиальный противник *классицизма.* Античному идеалу было противопоставлено искусство средних веков, далеких экзотических стран. Романтизм открыл сокровища народного творчества — песен, сказаний, легенд. Однако противоположность романтизма классицизму все же относительна, так как романтики восприняли и развили дальше достижения классиков. На многих композиторов большое влияние оказало творчество последнего венского классика — Л. Бетховена.

Принципы романтизма утверждали выдающиеся композиторы разных стран. Это К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Г. Берлиоз, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, Р. Вагнер. Дж. Верди.

Все эти композиторы восприняли симфонический метод развития музыки, основанный на последовательном преобразовании музыкальной мысли, порождающей внутри себя свою противоположность. Но романтики стремились к большей конкретности музыкальных идей,

РОБЕРТ ШУМАН (1810—1856)



С именем великого немецкого композитора Роберта Шумана связаны самые большие завоевания романтической музыки: способность глубокого и тонкого проникновения в жизнь человеческого сердца, желание увидеть в жизни чудесное и необыкновенное, скрытое от равнодушных обывателей. Мечтатель и выдумщик, Шуман очень любил детей и много писал о них и для них. Его фортепьянные пьесы, входящие в «Альбом для юношества» (1848), «Детские сцены» (1838) и «Альбом песен для юношества» (1849), раскрывают мир детских забав, радостей и огорчений, рисуют картины окружающей жизни, сказочные образы (см. *Детская музыка*).

Шуман обладал удивительной способностью создавать в музыке портреты людей, схватывать одним штрихом самое характерное в облике человека или в его настроении. Таков его фортепьянный цикл «Карнавал» (1835), где словно кружатся в стремительном танце или медленно проходят, погруженные в свои мысли, персонажи под масками Пьеро и Арлекина, веселых бабочек или танцующих букв. Здесь и современники композитора: знаменитый скрипач Н. Паганини и великий поэт фортепьяно Ф. Шопен. А вот Флорестан и Эвсебий. Так Шуман называл выдуманных им героев, от имени которых он писал статьи о музыке. Флорестан всегда в движении, в полете, в танце, он остро и едко шутит, речь его горяча, порывиста. Эвсебий любит мечтать в уединении, говорит он тихо, проникновенно.

Флорестан и Эвсебий, Шопен и Паганини, Кьярина (под этой маской выступает Клара Вик, юная талантливая пианистка, которую Шуман пылко и восторженно любил) являются членами придуманного Шуманом союза. В конце «Карнавала» все они выступают стройным маршем против обывателей, чуждых всему новому и смелому в искусстве. «Карнавалу» близки по настроению другие фортепьянные циклы из небольших контрастных пьес или миниатюр: «Бабочки» (1831), «Давидсбюндлеры» (1837). Они, так же как и «Фантастические пьесы» (1837), «Крейслериана» (1838), имеют программные заголовки, рожденные фантазией композитора или указывающие на связь с литературой. Так, «Крейслериана» напоминает о произведениях немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана.

Новизна и необычность шумановской музыки ярче всего сказалась в его фортепьянных пьесах, созданных в 30-х гг. в Лейпциге. Кроме названных — три сонаты, «Симфонические этюды», фантазия, «Юмореска», «Новелетты». В те же годы Шуман издает «Новый музыкальный журнал». Статьи Шумана увлекательны и поэтичны, он стремится в них, как и в своей музыке, к лаконичным и ярким характеристикам. «Советы молодым музыкантам» и сейчас полезны всем, кто интересуется искусством.

1840 год — год долгожданной женитьбы на Кларе Вик — стал для Шумана годом песен. Среди них вокальный цикл «Любовь поэта» на слова Г. Гейне, поэта, особенно близкого Шуману, баллада «Два гренадера» (на его же слова), циклы «Мирты» (свадебный подарок Кларе), «Любовь и жизнь женщины».

В последующие годы круг жанров в творчестве Шумана расширяется. Он пишет 4 симфонии, камерные ансамбли, оратории, концерты, оперу «Геновева» (1848) и др.

Русские композиторы высоко оценили творчество Шумана. Особенно любил Шумана П. И. Чайковский, считавший его самым великим композитором-романтиком XIX в.

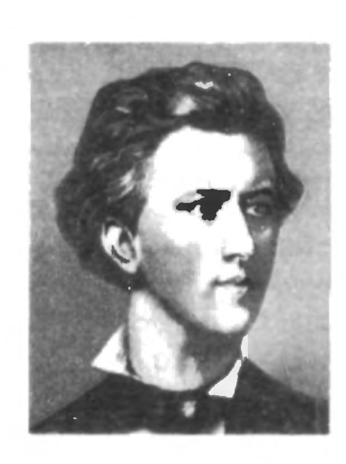
более тесной их связи с образами литературы, других видов искусства. Это привело их к созданию программных произведений (см. *Программная музыка*).

Но главное завоевание романтической музыки проявилось в чутком, тонком и глубоком выражении внутреннего мира человека, диалектики его душевных переживаний. В отличие от классиков романтики не столько утверждали конечную цель человеческих стремлений, обретаемую в упорной борьбе, сколько развертывали бесконечное движение к цели, которая постоянно отодвигалась, ускользала. Поэтому так велика в произведениях романтиков роль переходов, плавных смен настроений. Для музыканта-романтика процесс важнее результата, существеннее достижения. Они, с одной стороны, тяготеют к миниатюре, часто включаемой ими в цикл других, как правило, разнохарактерных пьес; с другой — утверждают свободные композиции, в духе романтических поэм. Именно романтики разработали новый жанр — симфоническую *поэму*. Чрезвычайно велик вклад композиторов-романтиков и в развитие *симфонии, оперы,* а также *балета.*

Среди композиторов 2-й половины XIX — начала XX в., в чьем творчестве романтические традиции способствовали утверждению гуманистических идей, — И. Брамс, А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус, Э. Григ, Б. Сметана, А. Дворжак и другие (см. *Западно-европейская музыка XVII—XX вв.*).

В России отдали дань романтизму едва ли не все великие мастера русской классической музыки. Велика роль романтического мироощущения в произведениях основоположника русской музыкальной классики М. И. Глинки, особенно в его опере «Руслан и Людмила». В творчестве его великих продолжателей при общей реалистической направленности роль романтических мотивов была значительна. Они сказались в ряде сказочно-фантастических опер Н. А. Римского-Корсакова, в симфонических поэмах П. И. Чайковского и композиторов *«Могучей кучки»*. Романтическое начало пронизывает сочинения А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова.

ФРИДЕРИК ШОПЕН (1810—1849)



В местечке Желязова-Воля, близ Варшавы, на берегу речки Утраты стоит маленький дом, утопающий в зелени парка, — место паломничества любителей музыки. В 1810 г. здесь в семье учителя родился Фридерик Шопен, гениальный композитор, гордость и слава польского народа, один из любимейших композиторов во всем мире.

Музыкальное дарование Шопена проявилось рано. Восьми лет он впервые выступил в концерте как пианист, а в девятнадцать — совершил первую зарубежную концертную поездку. Окрыленный ее успехом, Шопен на следующий год задумал новое путешествие по Европе. 2 ноября 1830 г. он отправился в путь. Варшава осталась позади, как оказалось, — навсегда. Осенью 1830 г. в Варшаве вспыхнуло национальное восстание, жестоко подавленное. «Николаевская реакция», тягостная и для России, еще более тяжким гнетом легла на Польшу. Возвращение на родину стало невозможным для Шопена, и он до конца своей жизни остался на положении эмигранта. Из Парижа слава Шопена распространилась по всей Европе и по всему миру.

Шопен ограничил себя почти исключительно фортепьянными сочинениями, но тем не менее открыл в музыке целый мир, до того неизвестный. Это была Польша, ее жизнь, история, дух народа. В мазурках Шопена мы видим то картину пышного бала, то пляску крестьян под незатейливый аккомпанемент деревенского скрипача, то слышим песню, то тихий, скрытый от постороннего слуха разговор на балу. А полонезы Шопена — это страницы истории Польши, то блестящие, то трагические.

Шопен первым применил к инструментальным произведениям название «баллада», сказав этим, что в каждой из них есть какой-то определенный, хотя и не указанный автором, сюжет. А слушателю предоставлено право дать волю собственному воображению.

Шопен — великий новатор и в малых, и в крупных произведениях. До наших дней вызывает удивление, как много удалось ему вложить в каждую из своих прелюдий, хотя некоторые из них занимают всего две-три нотные строчки! А его баллады, фантазии, скерцо и особенно сонаты по глубине содержания и богатству образов не уступают симфониям.

В 1894 г. в Желязовой-Воле состоялись торжества в связи с открытием памятника Шопену. Инициатором его создания был русский композитор М. А. Балакирев. Это символизировало всеобщую любовь русских музыкантов и любителей музыки к Шопену.



РОНДО

Рондо — музыкальная форма, в основе которой лежит чередование главной темы с несколькими эпизодами, возникает как бы движение по кругу — a b a c a...a (недаром ее название происходит от французского слова, означающего «круг»). Неизменная главная тема — рефрен — подобна припеву, побочные темы — эпизоды — по смыслу являются запевами. Число эпизодов может быть от двух и более (на что указывают точки в схеме). Рондо — форма старинная. Она происходит от хороводных песен с припевом, который повторялся без изменения, а в запеве обновлялись только стихи, но не мелодия (a b a b^1 a b^2 a... a). В профессиональной музыке — это одна из самых распространенных форм. В средневековой Франции трубадуры и труверы сочиняли в форме рондо и стихи, и музыку. Средневековые музыкально-поэтические рондо имеют особое строение, не совпадающее с приведенной выше общей схемой, но и оно основано на возвращении рефрена. Сочинялись они как одноголосные или трехголосные композиции и исполнялись с сопровождением инструментов.

С XVII в. рондо (со схемой a b a c a... a) получает большое распространение в оперной, балетной, инструментальной музыке. По-видимому, первый образец рондо в опере встречается в прологе оперы «Орфей» К. Монтеверди, который построен на чередовании оркестрового отыгрыша (ритурнеля) и пения Музы, т. е. на чередовании инструментального рефрена с несколькими вокальными эпизодами. Французские композиторы Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо, Л. К. Дакен писали в форме рондо небольшие пьесы для клавесина с программными заголовками («Жнецы» Куперена, «Венецианка» Рамо, «Кукушка» Дакена). Этим пьесам свойственны тонкая звукоизобразительность, изящество, грациозность, танцевальные ритмы. Рефрен и эпизоды миниатюрны, их число колеблется от 5 до 17 и более. По характеру эпизоды близки рефрену и скорее дополняют, оттеняют его, чем контрастируют.

В произведениях Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена рондо — типичная форма финалов сонатно-симфонических циклов, лишь изредка — самостоятельная пьеса. В финалах характер музыки обычно песенно-танцевальный, с оттенком юмора. Но встречаются у них и произведения лирического, углубленного содержания (рондо ля минор для фортепьяно Моцарта). Новым в рондо венских классиков были подчеркнутый контраст между рефреном и эпизодами, строгое ограничение пятью широко развитыми частями.

Рондо в творчестве композиторов последующих поколений отличается большой свободой: в нем возрождается многочастность, рефрен

при возвращении может изменяться, богатство образных контрастов граничит с калейдоскопичностью («Венский карнавал» Р. Шумана). В форме рондо пишутся отдельные пьесы, части сонатно-симфонического цикла или сюиты, романсы («Спящая княжна» А. П. Бородина), оперные арии (рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки), оперные сцены (сцена музицирования из оперы С. С. Прокофьева «Дуэнья»), эпизоды балетной музыки (четвертая картина в балете И. Ф. Стравинского «Петрушка»).



Сцена из оперы «Сокол» Д. С. Бортнянского в постановке Московского камерного музыкального театра.

РУССКАЯ МУЗЫКА XVIII — НАЧАЛА XX в.

XVIII век был временем больших преобразований в России. Реформы Петра I, направленные на развитие и укрепление государства, способствовали расцвету светского, нецерковного искусства.

Повсюду широко распространяются новые формы музицирования и новые жанры. По указу Петра I были созданы *духовые оркестры,* которые играли на торжественных парадах и празднествах. В честь побед русского оружия звучали хоровые песни — «приветственные», или «виватные», канты. Любовные канты в сопровождении *арфы, гитары,* клавесина пели в любительских домашних концертах. На ассамблеях во дворце танцевали аллеманду, менуэт, сарабанду, гавот — танцы, пришедшие из-за границы. В усадьбах помещиков создавались крепостные театры и оркестры. Особой популярностью пользовались роговые оркестры. Они состояли из охотничьих рогов разной величины, самые длинные лежали на специальной подставке. Каждый инструмент издавал только один звук, поэтому для исполнения даже самой простой пьесы требовалось около 50 музыкантов. Однако эти оркестры играли довольно сложные произведения. Замечательная красота звучания рогового оркестра пленяла всех, кто его слышал.

Русские композиторы постепенно освоили жанры, выработанные западно-европейским искусством. Их музыка не стала подражательной: они стремились опереться на национальные традиции русской культуры и в европейские формы вложить свое содержание.

Главный жанр XVIII в. — комическая *опера.* Тексты для опер создавали известные драматурги — А. П. Сумароков, М. М. Херасков, Я. Б. Княжнин, А. О. Аблесимов, И. А. Крылов. Первые оперы представляли собой чередование разговорных диалогов и песенных номеров. Образцом для многих народно-бытовых опер конца XVIII в. послужила песенная опера Михаила Матвеевича Соколовского (гг. рожд. и смерти неизв.) «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779). Веселый и хитрый Мельник одурачивал простодушных героев, выманивал у них деньги и содействовал общему благополучию, выступая в роли свата. Комедийное действие было тесно связано с сатирой. В операх Василия Алексеевича Пашкевича (ок. 1742—1797) метко высмеивался старый скряга-ростовщик («Скупой», ок. 1782), обличался жестокий самодур-помещик, пытавшийся разлучить влюбленных крестьян («Несчастье от кареты», 1779). Злая проделка прой-





Слева направо:
Е. И. Фомин.
Д. С. Бортнянский.
А. Н. Верстовский.



Сцена из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. Большой театр СССР. Москва.

дохи Фильки Пролазы, пытающегося подсунуть в рекруты вместо себя ямщика, раскрывалась в опере Евстигнея Ипатовича Фомина (1761—1800) «Ямщики на подставе» (1787).

Высоким достижением явилась также мелодрама Фомина «Орфей и Эвридика» (1792), музыкальный язык которой близок произведениям В. А. Моцарта, К. В. Глюка и других европейских композиторов. В пламенной, страстной и трагической музыке Фомин передал протест Орфея против слепой воли судьбы и подчеркнул мысль о великой силе искусства и любви.

Самым универсальным композитором своего времени стал Дмитрий Степанович Бортнянский (1751—1825). Он — классик хоровой музыки, ему принадлежат 35 концертов для 4-голосного смешанного хора, 10 концертов для 2 хоров, патриотическая хоровая песня «Певец во стане русских воинов» на слова В. А. Жуковского. Бортнянский — автор 3 опер, сонат для фортепьяно, инструментальных ансамблей («Концертная симфония»).

В области инструментальной музыки выделяется творчество Ивана Евстафьевича Хандошкина (1747—1804), который был не только талантливым композитором, но и скрипачом, альтистом, гитаристом. Он создал 50 циклов вариаций на русские песни, сонаты (для скрипки, 2 скрипок, скрипки с басом). В вариациях на народные темы Хандошкин свободно трактует народную мелодию, обогащает ее, раскрывает образное содержание. Его вариации — развернутые концертные пьесы с тонко разработанной виртуозной фактурой.

Выдающимся мастером хорового концерта был Максим Созонтович Березовский (1745—1777).

Пашкевич, Березовский, Фомин, Бортнянский, Хандошкин — первые представители национальной композиторской школы, формирование которой было главным итогом развития русской музыки XVIII в.

В 1-й трети XIX в. жизнь русского общества во многом определялась двумя событиями: Отечественной войной 1812 г. и освободительным движением декабристов. Они способствовали усилению свободолюбивых устремлений, росту горячего патриотизма. В искусстве повышается интерес к историческим и героическим темам. Народ слагает песни о М. И. Кутузове, Композитор С. А. Дегтярев сочиняет патриотическую ораторию «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» (1811). В музыкальном театре сюжетами дивертисментов — представлений с элементами оперы, балета, пантомимы — становятся картины: уход молодых воинов на борьбу с врагом и возвращение их с победой.

Самым значительным представителем *романтизма* в русской музыке был Алексей Николаевич Верстовский (1799—1862). Его лучшая опера — «Аскольдова могила» (1835), сочетающая реальные события из истории Древней Руси с фантастическими эпизодами. Разнообразный мир лирических настроений раскрывается в жанре бытового *романса*, достигающего расцвета в творчестве А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева.

Основоположником русской классической музыки по праву считается *М. И. Глинка*. Он под-

нял русскую музыку до уровня высоких достижений мирового музыкального искусства, и сравнить Глинку можно с А. С. Пушкиным — родоначальником новой русской литературы. Глинка отразил в своих произведениях величие России, ее героической истории и эпоса. Он глубже своих предшественников и современников понял особенности русской народной песни, раскрыл ее своеобразие и самобытную красоту. Понимание народности сложилось у Глинки под влиянием идей декабристов, оказавших воздействие на выработку общего мировоззрения и эстетических принципов композитора. 27 ноября 1836 г. — день постановки «Ивана Сусанина» — считается днем рождения русской классической оперы. Вместе со всем демократическим Петербургом ее приветствовал Пушкин. Отныне, как написал тогда В. Ф. Одоевский, начинается в искусстве «новый период: *период русской музыки»*.

Младшим современником Глинки, его другом и последователем был *А. С. Даргомыжский,* которого М. П. Мусоргский назвал «великим учителем музыкальной правды». Тема социального неравенства, лежащая в основе «Русалки» (1855), звучит также в песнях и романсах композитора; Даргомыжский сумел передать в музыке душевные переживания простого

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА (1804—1857)



Михаил Иванович Глинка первый с необыкновенной глубиной и силой выразил русский характер в музыке; подобно А. С. Пушкину, он стал создателем национальной классики.

Одним из ярчайших впечатлений детства, проведенного в родном селе Новоспасском Смоленской губернии, были народные крестьянские песни, интонации и дух которых впоследствии воплотились в творчестве композитора. Рано познакомился Глинка и с классической музыкой, играя на различных инструментах в оркестре дяди.

Учеба в Петербургском Благородном пансионе, общение с передовыми людьми, будущими декабристами (воспитателем юноши был В. К. Кюхельбекер) благотворно повлияли на становление личности композитора. Музыка постепенно становится делом всей его жизни. Однако уровень музыкальной культуры тогдашней России не способствовал профессиональному росту. Глинку влечет Италия, ее природа, памятники искусства. Там он встречается с корифеями оперного театра: В. Беллини и Г. Доницетти, восхищается красотой и пластическим совершенством их мелодий. Но «тоска по отчизне, — вспоминал композитор, — навела меня постепенно на мысль писать по-русски».

Вернувшись в Россию, Глинка принимается за сочинение оперы «Иван Сусанин», премьера которой состоялась в 1836 г. (опера шла под названием «Жизнь за царя»). Впервые простой крестьянин вышел на сцену как герой трагического произведения, в «серьезной» опере зазвучала русская песня. Новаторство Глинки вызвало непонимание и враждебное отношение аристократических кругов.

Зато совершенно иной была реакция передовых деятелей искусства. «Глинка возвысил народный напев до трагедии», — сказал критик В. Ф. Одоевский. В числе восторженных почитателей был Пушкин, чья поэма «Руслан и Людмила» легла в основу второй оперы Глинки. Многое роднит двух великих современников. Удивительная гармоничность, стройность сочетается в их искусстве с глубиной и смелостью мышления. Истинно русские художники, они умели проникнуть в характер других народов. Славянский эпос, красочные восточные сцены, финская мелодия образуют мир волшебной оперы «Руслан и Людмила» (1842). А позднее, в результате поездки в Испанию (1845—1847), изучения ее музыки, быта, языка, танцев, Глинка создает увертюры на народные темы «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде».

Многие стихотворения Пушкина получили новую жизнь в романсах Глинки, и среди них — «Я помню чудное мгновенье» — шедевр лирики поэта и композитора. А известный в оркестровой редакции «Вальс-фантазия» прекрасно передает дух пушкинской эпохи.

Перу Глинки принадлежит около 80 романсов, песен, арий и др. Его вокальная лирика многолика по темам и формам. Кроме русской песенности — основы глинкинской мелодики она включила интонации, мотивы других народов.

Значение творчества М. И. Глинки огромно. П. И. Чайковский сказал, что в симфонической фантазии «Камаринская» (1848) — одном из высших достижений Глинки — «подобно тому как весь дуб в желуде» заключена вся русская симфоническая школа.

человека, интонации живой человеческой речи. Творчество Глинки и Даргомыжского составило первый этап в истории русской классической музыки.

Новый этап начался в 60-е гг. Это было время огромного общественного подъема в России. Отмена крепостного права, реформы 1860-х гг. вызвали рост освободительного движения в стране. Молодые художники испытывали влияние идей Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, А. И. Герцена — идей служения народу, борьбы за его права.

Музыкальная жизнь России заметно демократизировалась. Музыка из придворных салонов и домашних кружков выходит на концертный простор. Более широкой и массовой становится аудитория. В этих условиях, как никогда раньше, нужны были певцы, инструменталисты, педагоги. Ведь в России до 60-х гг. не существовало ни одного специального музыкального учебного заведения. Много сил и энергии делу музыкального образования отдал Антон Григорьевич Рубинштейн (1829—1894) — великий пианист; композитор, дирижер. По его инициативе в 1859 г. в Петербурге открылось Русское музыкальное общество (РМО) и музыкальные классы при нем, а в 1862 г. — первая русская *консерватория.* Тогда же была организована *М. А. Балакиревым* и Г. Я. Ломакиным Бесплатная музыкальная школа, ставившая своей целью распространение музыкального образования среди широких кругов населения — студентов, ремесленников, служащих и др. Ее концерты стали центром пропаганды рус-

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ДАРГОМЫЖСКИЙ (1813—1869)



Александр Сергеевич Даргомыжский — композитор самобытного, оригинального таланта. Он продолжил классические традиции, заложенные М. И. Глинкой, и открыл для русской музыки новые пути. Его творчество связано с эпохой, которую в истории отечественной литературы называют гоголевской. Внимание Даргомыжского привлекают социальные проблемы русской жизни его времени, образы простых людей. Ему доступно воплощение в музыке драматических сторон действительности, сильных характеров, и в то же время он — мастер метких комических и сатирических музыкальных портретов.

В молодые годы Александр Сергеевич выступал в петербургских салонах как музыкант-любитель (образование — музыкальное и общее — он получил дома). Более серьезным музыкальным занятиям способствовала встреча с Глинкой в 1835 г.

В центре творческих интересов Даргомыжского была вокальная музыка. Он — автор 4 опер и около 100 романсов. Первая опера — «Эсмеральда» написана по роману В. Гюго «Собор Парижской богоматери». Остальные три связаны с А. С. Пушкиным: «Торжество Вакха» (по одноименному стихотворению поэта), «Русалка» и «Каменный гость».

«Русалка» (1855, по одноименной драме) — одно из важнейших произведений Даргомыжского. Он создал в ней новый жанр русской оперы — психологической драмы из народной жизни. Правдиво передана здесь трагедия крестьянской девушки, брошенной князем, горе ее отца.

Среди романсов Даргомыжского есть замечательные образцы лирики — то полной печали и горечи, как в лермонтовских романсах «Мне грустно», «И скучно, и грустно», а то юношески светлой, нежной — «Шестнадцать лет» на стихи А. А. Дельвига, «Юноша и дева» на стихи Пушкина... Новый тип песни-сцены представляют собой остродраматический «Старый капрал» и комический «Мельник». Гоголевский «смех сквозь слезы» слышится в песнях «Червяк» и «Титулярный советник».

В музыкальном языке своих произведений Даргомыжский вслед за Глинкой опирался на русскую народную песню. Вместе с тем очень важным истоком его музыки стали интонации живой человеческой речи. Знаменито творческое кредо Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!» Уделяя все большее внимание правдивому воплощению слова в музыке, свое последнее сочинение — оперу «Каменный гость» (не завершена) — Даргомыжский писал на подлинный текст пушкинской «маленькой трагедии».

Новаторское творчество Даргомыжского нашло горячий отклик у следующего поколения русских композиторов — П. И. Чайковского, членов «*Могучей кучки*», особенно у М. П. Мусоргского. На нотах одной из своих песен, посвященных Даргомыжскому, Мусоргский сделал следующую надпись: «Великому учителю музыкальной правды».



Опера «Князь Игорь» А. П. Бородина на сцене Большого театра СССР. Москва.

АЛЕКСАНДР ПОРФИРЬЕВИЧ БОРОДИН (1833—1887)



Александр Порфирьевич Бородин — человек редкой, удивительно разносторонней одаренности. Получив замечательное домашнее образование (он владел несколькими языками, играл на различных музыкальных инструментах), он рано осознал свое призвание. Химия и музыка — эти две столь различные сферы стали делом всей жизни Бородина: в обеих он достиг высот профессионализма, став ученым и композитором с мировым именем.

Подружившись в 1862 г. с М. А. Балакиревым и войдя в созданный им кружок *«Могучая кучка»*, Бородин обрел единомышленников. В общем русле их исканий композитор нашел свой, особый путь. Его влекли «дела давно минувших дней»: величественные, богатырские образы русских былин и сказаний, героические эпизоды прошлого. Основой его оперы «Князь Игорь» стал замечательный памятник древнерусской культуры XII в. «Слово о полку Игореве». Не случайно опера посвящена памяти М. И. Глинки: вслед за глинкинским «Русланом и Людмилой» Бородин создал высочайший образец русской эпической оперы, утверждающей величие и славу Русского государства. С Глинкой Бородина роднит и другое: удивительная цельность мировосприятия; сам характер его музыки, в которой с такой же, как у Глинки, естественностью соединились начала классическое и романтическое, эпическое и лирическое, национальное и чужеземное.

Стиль Бородина поразительно индивидуален. Неторопливое, чаще повествовательное, чем драматическое, развертывание «событий» в его произведениях, их красочный, исполненный сочного юмора и благородной сдержанности музыкальный язык — таковы лишь некоторые характерные черты его музыки.

Не столь плодовитый, как его товарищи по «Могучей кучке», Бородин оставил шедевры во многих областях музыкального искусства. В симфониях, особенно во 2-й (1876), названной В. В. Стасовым «Богатырской», со всей полнотой раскрылся дар Бородина-симфониста. Его перу принадлежат также 2 прекрасных струнных квартета; симфоническая картина «В Средней Азии»; 16 романсов, разнообразных по содержанию, — настоящих жемчужин русской вокальной лирики.

Из-за огромной занятости (помимо научной Бородин вел еще и большую общественную работу — в частности, был одним из организаторов первого в стране высшего медицинского учебного заведения для женщин) создание большинства произведений длилось очень долго, а некоторые из них остались незавершенными и были восстановлены после смерти композитора его друзьями — Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым, например «Князь Игорь» (1890), 3-я симфония (1887).





Вас. С. Калинников.

Маргарита Дроздова и Владимир Кириллов в балете «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Москва.

ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ (1840—1893)



«Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору». Эти слова Чайковского замечательно раскрывают суть его творчества, всегда обращенного к людям. Кто не начал своего приобщения к музыке знакомством с «Детским альбомом», не любовался картинами русской природы в фортепьянных пьесах «Времена года»?

Чайковский оставил музыкальные произведения во всех жанрах. Он стал одним из создателей русской классической симфонии (всего 6), его оперы открыли новые пути в музыкальном театре. В историю музыки Чайковский вошел и как реформатор жанра балета, открыв эру симфонического балета («Лебединое озеро», 1876; «Спящая красавица», 1889; «Щелкунчик», 1892). Он создал классические образцы камерных ансамблей (три квартета, трио), фортепьянной музыки, концерта (три фортепьянных концерта, скрипичный концерт, «Вариации на тему рококо» для виолончели с оркестром), замечательные романсы, хоровые произведения, симфонические увертюры, фантазии, сюиты.

Обращался ли он к самым сложным жанрам (симфонии) или к скромному романсу, он писал одинаково «правдиво, искренно и просто». Все чувства человеческой души — от самой глубокой скорби до окрыляющей радости — выразил в своей музыке Чайковский — вспомним потрясающую своим трагизмом 6-ю симфонию и ликующий гимн жизни — I-й концерт для фортепьяно с оркестром.

Петр Ильич Чайковский родился в уральском городе Воткинске, где работал его отец, горный инженер. С детства он не мог слушать музыку без волнения, был ли это навсегда любимый В. А. Моцарт или народные песни. Чайковский говорил о себе, что «с самого раннего детства, проникся неизъяснимой красотой... русской народной музыки». В финале

ской и западно-европейской музыки. В 1866 г. открылась консерватория в Москве. Ее основателем и д ктором стал брат А. Г. Рубинштейна — Н. Г. Рубинштейн. Позднее сеть отделений РМО возникает и в других городах России.

В работах А. Н. Серова, В. В. Стасова, Одоевского, Г. А. Лароша формируются основные принципы русской музыкальной критики.

В 60-е гг. за решительное обновление русской музыки выступают композиторы *«Могучей кучки»* во главе с Балакиревым. Они утверждают в своем творчестве мысль о необходимости служения народу и правде жизни. «Кучкисты» много внимания уделяли исторической опере, считая, что через события прошлого можно лучше понять и передать настоящее. *М. П. Мусоргский* в опере «Борис Годунов» показал непримиримость противоречий между народом и царской властью, *Н. А. Римский-Корсаков* в «Псковитянке» воспел псковскую вольницу, а *А. П. Бородин* в «Князе Игоре» — борьбу против иноземных завоевателей.

Любовь к народному искусству, родной природе, понимание тончайших движений человеческой души отражались в операх на сказочные сюжеты, *программных* симфонических сочинениях, романсах.

Художественный расцвет русской музыки в это время связан также с именем *П. И. Чайковского.* Его гениальный дар проявился прежде всего в отражении внутреннего мира человека, который Чайковский раскрывает в жанре лирико-психологической оперы («Евгений Онегин»), в новаторских *балетах,* в *симфониях* и симфонических поэмах, *квартетах* и романсах.

В 80—90-е гг., когда творчество многих крупнейших композиторов достигает высокой зрелости и появляются такие шедевры, как «Пиковая дама» и 6-я («Патетическая») симфония Чайковского, «Снегурочка», «Царская невеста» и «Шехеразада» Римского-Корсакова, выдвигается новое поколение композиторов. Его наиболее видные представители — *А. К. Глазунов,* С. И. Танеев, А. К. Лядов, А. С. Аренский, Вас. С. Калинников, М. М. Ипполитов-Иванов. Хотя молодые композиторы были верны заветам своих старших товарищей, но круг ведущих образов, идей и жанров у них был несколько иной. Опера в их творчестве утрачивает главенствующее значение, многие из них отдают предпочтение камерной музыке, большое внимание уделяют вопросам профессиональной техники и мастерства.

Ощутимый вклад в развитие русского искусства внесли Танеев и Лядов. Сергей Иванович Танеев (1856—1915) — композитор, ученый, пианист, выдающийся педагог, которого его ученик С. В. Рахманинов назвал «вершиной музыкальной Москвы». Музыка его серьезна и возвышенна, полна философских раздумий, размышлений о мире и человеке, истине. Многие сочинения Танеева (опера «Орестея», 1894; симфонии, квартеты, хоры, кантаты) утверждают веру в добро и человеческий разум. Танееву, замечательному мастеру *полифонии,* принадлежит научно-теоретический труд, над которым он работал около 17 лет, — «Подвижной контрапункт строгого письма».

Анатолий Константинович Лядов (1855—1914) прославился симфоническими миниатюрами — небольшими пьесами для оркестра («Баба-Яга», «Кикимора», «Волшебное озеро», «Восемь русских народных песен»). Они отли-

1-й и 4-й симфоний звучат русские песни «Цвели цветики» и «Во поле березонька стояла».

Чайковский был первым русским композитором, получившим образование в первой русской консерватории: он окончил Петербургскую консерваторию по классу ее основателя А. Г. Рубинштейна и сразу с 1866 г. стал преподавать в только что открывшейся Московской консерватории, где проработал 11 лет.

Жизнь и творчество Чайковского были тесно связаны с жизнью и культурой России. Пушкинская поэзия и проза вдохновили его на создание замечательных опер — «Евгений Онегин» (1878), «Мазепа» (1883), «Пиковая дама» (1890). Чудесная повесть Н. В. Гоголя легла в основу оперы «Черевички» (1885). В Москве Петр Ильич дружил с А. Н. Островским и написал музыку к его пьесе «Снегурочка» (1873).

В произведениях Чайковского воплотился широкий круг образов европейской литературы. Здесь и У. Шекспир (увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», «Гамлет», фантазия «Буря»), и Данте (фантазия «Франческа да Римини»). Шумная праздничная стихия итальянских городов бурлит в огненном и певучем «Итальянском каприччио» для оркестра.

С 1887 г. Чайковский начинает регулярно выступать в России и за границей, дирижируя своими сочинениями. Он стал первым русским композитором, получившим не только европейское (особенно в Германии, Франции, Англии), но и мировое признание.

С 1958 г. в Москве проводится Международный конкурс имени П. И. Чайковского (каждые 4 года). Музыканты со всех континентов Земли приезжают принять в нем участие. Славой и гордостью русского искусства стала музыка Чайковского.

чаются необыкновенной тонкостью, отточенностью музыкального языка, красочностью и особой поэзией, близкой русскому народному творчеству.

Конец XIX — начало XX в. ознаменовались огромными историческими сдвигами. Россия становится центром революционного движения, во главе которого встал пролетариат, руководимый партией большевиков. Прямым откликом на революцию 1905 г. стали оркестровые пьесы на темы русских народных песен — «Дубинушка» (Римский-Корсаков) и «Эй, ухнем!» (Глазунов). С острой сатирой на самодержавие выступает Римский-Корсаков в последних операх — «Кащей бессмертный» и «Золотой петушок». Однако наиболее непосредственное отражение революционный подъем получил в рабочей революционной песне, которая стала могучим средством сплочения масс и повлияла на все последующее развитие музыкальной культуры. Повсюду зазвучали боевые, полные жизнеутверждающей силы песни «Смело, товарищи, в ногу», «Красное знамя», («Слезами залит мир безбрежный»), «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны». Тогда же был переведен на русский язык *«Интернационал»*. Русский текст «Варшавянки» («Вихри враждебные веют над нами») написал близкий друг и соратник

НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ РИМСКИЙ-КОРСАКОВ (1844—1908)



Николай Андреевич Римский-Корсаков говорил: «Мой род — это сказка, былина и непременно русские». Композитора вдохновляла красота народного искусства: песен, сказаний, обрядов. Страницы русской истории, экзотические образы Востока, картины природы словно оживают в музыке Римского-Корсакова.

Еще мальчиком полюбив море, Римский-Корсаков поступает учиться в Морской корпус, по окончании которого совершает кругосветное плавание, ставшее источником творческой фантазии на многие годы.

Сблизившись с М. А. Балакиревым, молодой офицер овладевает основами композиторского мастерства, входит в кружок *«Могучая кучка»*.

Римский-Корсаков — создатель 15 опер, очень разнообразных по содержанию. В первой опере — «Псковитянка» (1872) — повествуется о драматических событиях, связанных с образованием единого Русского государства. Особенно притягивают композитора сказочные образы. В операх, написанных по повестям «Майская ночь» и «Ночь перед рождеством» Н. В. Гоголя, мягкий, светлый юмор сочетается с поэтичностью вымысла. Опера «Снегурочка» (по «весенней сказке» А. Н. Островского, 1881) показывает жизнь сказочных берендеев неотделимой от природы, ее одушевленных фантастических сил.

Композитора привлекает былина о новгородском гусляре Садко (симфоническая картина «Садко» и написанная в 1896 г. одноименная опера), старинные легенды («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», 1904).

В поздних сказочных операх «Кащей бессмертный» (1902) и «Золотой петушок» (1907) в иносказательной форме выражается отношение композитора к самодержавию.

А в операх «Царская невеста» (по драме Л. А. Мея, 1898), «Моцарт и Сальери» (по одноименной трагедии А. С. Пушкина, 1897) в центре внимания оказывается драма отдельных личностей, их трагическая судьба.

Ярко проявился талант Римского-Корсакова и в инструментальной музыке. В фрагментах из опер (например, «Три чуда» из «Сказки о царе Салтане») и в программных симфонических произведениях («Шехеразада», «Испанское каприччио») чарующими красками оркестра создаются картины морских просторов, битв, волшебных превращений...

Из камерных сочинений наибольшую художественную ценность представляют романсы (всего 79).

Не только творчество, но и вся деятельность Римского-Корсакова стала украшением русской музыкальной культуры. Много сил и времени он отдал завершению произведений А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, А. С. Даргомыжского, обработке народных песен.

Большая общественная деятельность, выступления в качестве дирижера сочетались у композитора с педагогической работой в Петербургской консерватории. Среди его учеников — А. К. Лядов, А. К. Глазунов, С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский и другие.

В 1905 г. Римский-Корсаков выступил на стороне революционно настроенных студентов, за что был исключен из состава профессоров. Возвращение его в консерваторию явилось крупной победой демократических сил. Испытав воздействие прогрессивных идей своего времени, Римский-Корсаков в музыке выразил веру в торжество добра и красоты.

В. И. Ленина Г. М. Кржижановский. В этих песнях во весь голос прозвучал призыв к социалистической революции, воплотилась непреклонная решимость и вера в победу нового поколения борцов.

Общественный подъем нашел опосредованное отражение в произведениях *А. Н. Скрябина* и *С. В. Рахманинова.*

В начале XX в. на горизонте русского искусства вспыхнули еще два ярчайших таланта — *И. Ф. Стравинский* и *С. С. Прокофьев.* В «Весне священной» Стравинского и «Скифской сюите» Прокофьева четкой ритмической энергией, динамикой, стихийной бунтарской силой заявила о себе поступь нового века.

В предоктябрьское десятилетие начался творческий путь *Н. Я. Мясковского,* Р. М. Глиэра, А. Ф. Гедике, С. Н. Василенко, которые вместе с другими композиторами передали новой, социалистической культуре традиции русской музыкальной классики (см. *Советская многонациональная музыка).*

С. И. Танеев.



А. К. Лядов.



СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РАХМАНИНОВ (1873—1943)



Сергей Васильевич Рахманинов — композитор, пианист, дирижер — принадлежит к поколению русских музыкантов, работавших в конце XIX — первой половине XX в. В его музыке сливаются традиции, идущие от П. И. Чайковского и композиторов *«Могучей кучки»,* особенно А. П., Бородина. Лиризм, открытое выражение прямых и сильных чувств соединяются в ней с величавыми эпическими образами. Через все творчество Рахманинова проходит тема Родины.

Рахманинов окончил Московскую консерваторию как пианист в 1891 г. (по классу А. И. Зилоти), как композитор (ученик С. И. Танеева и А. С. Аренского) в 1892 г., получив большую золотую медаль. Его дипломная работа — опера «Алеко» (по поэме А. С. Пушкина «Цыганы») заслужила одобрение Чайковского. В 90-е гг. началась продолжавшаяся до конца жизни исполнительская деятельность Рахманинова, ставшего одним из величайших пианистов мира. Он был также выдающимся оперным и симфоническим дирижером.

В творчестве Рахманинова особое место занимает фортепьянная музыка — 24 прелюдии, 6 музыкальных моментов, 15 этюдов-картин, 4 концерта для фортепьяно с оркестром и другие сочинения. Широк диапазон выраженных в них чувств и состояний — от тихого покоя до сильной взволнованности, от светлой радости до сумрачной печали. Уже в прелюдии до диез минор, написанной еще в юности, сочетаются характерные в дальнейшем для Рахманинова могучая колокольность и стремительное бурное движение. Близкие образы развиты в знаменитом 2-м концерте, (1901). Разлив певучих, по-русски широких мелодий, стихия деятельного ритма, блистательная виртуозность, подчиненная содержанию, отличают музыку концерта.

Со стихами многих русских поэтов связаны прекрасные романсы композитора (их более 80). Среди них — полный страстного чувства пушкинский «Не пой, красавица, при мне», кипящие радостью тютчевские «Весенние воды» и др. Постепенно в музыке Рахманинова усиливаются трагические настроения. Это ощутимо в операх «Франческа да Римини» (по «Божественной комедии» Данте, 1904) и «Скупой рыцарь» (по Пушкину, 1904), в 3-м концерте для фортепьяно с оркестром, симфонической поэме «Остров мертвых» и др. Глубоким трагизмом отмечены поздние сочинения, написанные за границей: «Рапсодия на темы Паганини» для фортепьяно с оркестром (1934), 3-я симфония (1936), «Симфонические танцы» (1940).

Композитор тяжело переживал отрыв от родной земли (он уехал из России в декабре 1917 г.). Во время Великой Отечественной войны денежный сбор от одного из своих концертов С. В. Рахманинов передал в Фонд обороны СССР с такими словами: «От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу». Смерть помешала ему вернуться на Родину.

С

САКСОФОН

В 1841 г. в Париже бельгийский мастер А. Сакс сконструировал духовой инструмент, который был назван в честь изобретателя саксофоном. Инструмент имеет конусообразный ствол, снабженный клапанным механизмом. Раструб инструмента загнут вперед, клювообразный мундштук насажен на узкую вершину ствола. К мундштуку прикрепляется камышовая пластинка-трость, при помощи которой исполнитель извлекает звук. Изготовляют саксофон из металла.

В настоящее время известно семь разновидностей саксофонов: сопрано, сопранино, альт, тенор, баритон, бас, контрабас, из которых наиболее популярны сопрано, альт и тенор.

Саксофон обладает сильным, сочным, выразительным звуком, несколько «пряного» тембра, большими виртуозными техническими возможностями. Он входит в состав эстрадных, *духовых оркестров, джазов* и различных концертных ансамблей. Иногда саксофон используется в симфоническом оркестре, где его впервые применили Дж Мейербер, Ж. Бизе, Ж. Массне.





Саксофон: 1 — мундштук с тростью; 2 — основная трубка, состоящая из двух частей; 3 — раструб.

Концерт для альтового саксофона с оркестром написал А. К. Глазунов. А. И. Хачатурян ввел саксофон в оркестр в балете «Гаянэ».

САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНАЯ

Музыкальная самодеятельность в СССР — это творчество людей, которые не занимаются музыкальным искусством профессионально. Как правило, они состоят членами самодеятельных коллективов, кружков, студий.

В нашей стране непрофессиональное музыкальное народное творчество имеет давние традиции. Оно стало развиваться со 2-й половины XIX в. Во многом этому способствовала деятельность Бесплатной музыкальной школы, открытой в 1862 г. в Петербурге *М. А. Балакиревым* и Г. Я. Ломакиным; Пречистенских курсов для рабочих, организованных в Москве в 1897 г. Важное значение для становления музыкальной самодеятельности имела организация Русского хорового общества (Москва, 1878—1915), народных *консерваторий* (первая — открыта в Москве в 1906 г.). В 1869 г. в Эстонии прошел первый певческий праздник. С тех пор эти праздники в Прибалтике стали традиционными (см. *Праздники песни*). В начале XX в. возникли многочисленные рабочие и крестьянские клубы, хоровые кружки, любительские оркестры народных инструментов. Особенно заявил о себе хор крестьян под руководством М. Е. Пятницкого (ныне — Русский народный хор имени М. Е. Пятницкого).

После победы Великой Октябрьской социалистической революции народное музыкальное творчество получило мощную поддержку Со-



Хор поселка Палех Ивановской области, прославившегося также замечательными мастерами русской миниатюрной живописи.

Участница детского ансамбля «Русский сувенир».



ветской власти. В стране рождались многочисленные рабочие хоры и оркестры, открывались рабочие и солдатские клубы народной самодеятельности. Одним из первых массовых проявлений музыкальной самодеятельности стало выступление объединенных хоров и оркестров Пролеткульта 7 ноября 1918 г. на открытии мемориальной доски «Павшим в борьбе за мир и братство народов» на Красной площади, на котором присутствовал В. И. Ленин.

В годы гражданской войны большое внимание уделялось развитию красноармейской самодеятельности: на фронтах, при политотделах воинских частей и соединений работали музыкальные кружки. Известны, например, самодеятельные хоры Чапаевской 25-й дивизии, Первой Конной армии. Так было и в годы Великой Отечественной войны, когда участники самодеятельности создавали передвижные концертные бригады. Особенно широкое развитие музыкальная самодеятельность получила в годы мирного созидательного труда советского народа.

Сейчас в школах, Домах пионеров, Дворцах и Домах культуры, клубах созданы различные музыкальные коллективы: самодеятельные академические и народные хоры, в том числе



Праздник оленеводов в Ямало-Ненецком автономном округе.


Выступает женский киргизский танцевальный ансамбль.


Один из украинских народных хоровых коллективов.

и детские, оркестры народных и духовых инструментов, ансамбли песни и танца, хореографические коллективы, вокальные и вокально-инструментальные ансамбли, эстрадные оркестры, кружки сольного пения и обучения игре на музыкальных инструментах. Есть и самодеятельные оперные театры, камерные и симфонические оркестры. Ведущим самодеятельным коллективам страны присваивается звание «народного коллектива», а в Прибалтийских республиках и на Украине — «заслуженного коллектива республики».

О высоком мастерстве многих любительских коллективов свидетельствуют совместные выступления профессиональных и самодеятельных артистов. Так, например, памятным событием в музыкальной жизни страны стало совместное исполнение в 1963 г. московскими профессиональными и самодеятельными хорами «Патетической оратории» Г. В. Свиридова. Традиционны выступления больших сводных хоров, оркестров, танцевальных коллективов, объединяющих профессиональных и самодеятельных исполнителей, на больших праздничных концертах, музыкальных фестивалях, праздниках песни и танца.

Музыкальная самодеятельность развивается рядом с профессиональным искусством. Это именно та благодатная почва, из которой растет и развивается подлинное музыкальное искусство, призванное служить народу и создаваемое самим народом.

На базе самодеятельных созданы многие ведущие профессиональные коллективы страны. В их числе Государственный академический русский народный оркестр СССР имени Н. П. Осипова, Государственный академический Северный русский народный хор, хоровые капеллы УССР «Думка», «Трембита». Из двух сельских любительских коллективов вырос Государственный Уральский народный хор.

В самодеятельности началась творческая деятельность многих известных советских дирижеров, ведущих исполнителей. Наиболее талантливые самодеятельные певцы и танцоры постоянно пополняют профессиональные коллективы страны. Многие музыканты, став руководителями любительских коллективов, помогают их творческому становлению и развитию. Без такого взаимодействия, взаимообогащения профессионального и самодеятельного творчества невозможен ни настоящий расцвет профессионального музыкального искусства, ни художественный рост музыкальной самодеятельности (о детской музыкальной самодеятельности см. *Детское музыкальное творчество*).

Музыкальная самодеятельность СССР пользуется широким признанием за рубежом. Лучшие коллективы и солисты музыкальной самодеятельности выступают на международных фестивалях и конкурсах.

СВЕТОМУЗЫКА

Светомузыка — новый экспериментальный вид художественной деятельности, основанный на синтезе *музыки* и света. Писатели-фантасты до сих пор включают светомузыку в ряд неизменных атрибутов будущего. Но мы уже сегодня можем видеть воочию чудо явления искусства светящихся звуков, которое имеет свою интересную историю. Пионером светомузыки заслуженно признан великий русский композитор *А. Н. Скрябин*. В 1910 г. он написал симфоническую поэму «Прометей», в которую впервые в мировой музыкальной практике ввел световую партию с постоянно меняющимися пластическими образами, сочетае-

мыми с музыкой в разнообразных отношениях, включая и противопоставления звука и света (контрапункт). Этот прием синтеза был назван «слухозрительной полифонией», и современная практика подтверждает жизнеспособность скрябинских идей. Только такой подход позволяет перейти от промежуточного жанра «световых сопровождений» к оригинальным светомузыкальным произведениям, где и звуковая и световая партии создаются совместно, для воплощения единого и целостного художественного образа.

Следует указать, что «прометеевский» замысел Скрябина отнюдь не был изолированным явлением в художественной культуре. Рождение светомузыки подготавливалось всем предыдущим развитием музыки, изобразительного искусства. Выдающиеся композиторы издавна пытались воплощать в музыке, казалось бы, недоступные для нее образы видимого мира. Подлинной «музыкальной живописью» являются многие произведения Р. Вагнера, Н. А. Римского-Корсакова, К. Дебюсси, А. К. Лядова. Светоносность и полет-

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СКРЯБИН (1872—1915)



Вдохновенное, новаторское искусство Александра Николаевича Скрябина проникнуто верой в безграничные возможности человеческого духа. «Искусство должно преображать жизнь», — говорил композитор. Романтический полет к свету и радости, стремление человека достичь высшей свободы в выявлении творческих сил составляет содержание его зрелых произведений. Они рождены в предреволюционные годы, полные ожидания и надежд на «неслыханные перемены» (А. А. Блок).

Уже фортепьянные сочинения молодого Скрябина, написанные в конце 80—90-х гг., поражали одухотворенностью. В ранних этюдах, мазурках, прелюдиях, экспромтах выражены причудливо сменяющиеся оттенки настроений. Уже здесь запечатлены свойственные музыке Скрябина полярные состояния — хрупкая мечтательность и дерзкий порыв. В более поздних произведениях он передает целый процесс перехода от одного состояния к другому. Так, в 4-й сонате для фортепьяно, созданной в 1903 г., он символически изобразил это как полет к далекой звезде, которая таинственно мерцает издали, а при приближении к ней становится солнцем, изливающим потоки света. Всего у Скрябина 10 сонат, свыше 10 поэм и множество других фортепьянных пьес. Ему принадлежит также концерт для фортепьяно с оркестром (1897).

Скрябин был выдающимся пианистом (он окончил в 1892 г. Московскую консерваторию с золотой медалью по классу фортепьяно В. И. Сафонова, теоретические предметы проходил у С. И. Танеева). Его игра отличалась утонченностью и нервностью, духовной силой и полетной легкостью касания клавиш, особой тонкостью педализации. Он много концертировал в России и за рубежом, исполняя свою музыку.

Другая важнейшая область творчества Скрябина — симфоническая. Он — автор трех симфоний и нескольких одночастных симфонических произведений. Его 3-я симфония («Божественная поэма», 1904) развивает близкие 4-й сонате идеи, но в более широких формах. Могуществу человека-творца посвящены «Поэма экстаза» (1907) и «Прометей» («Поэма огня»). В партитуру «Прометея» (1910) впервые в истории музыки введена световая строка, предназначенная для придуманной Скрябиным световой клавиатуры (см. *Светомузыка*). Язык этого и других поздних сочинений композитора сильно усложнен, особенно в области гармонии и ритма.

В последние годы жизни Скрябин мечтал о грандиозном синтетическом «действе» — «Мистерии», где объединились бы музыка, слово, танец, краски, даже ароматы. Исполнение этого произведения должно было, по его мысли, изменить лицо мира, способствовать исчезновению зла, страдания и воцарению светлой праздничной жизни людей. Это была утопия. Но за ней стоит вера Скрябина в великие силы Человека-творца. Его музыка и близка нам своим духовным богатством, светлыми порывами и героической устремленностью к свету и добру.

Аккорды светомузыки.



ность являются отличительными признаками большинства инструментальных пьес того же Скрябина (о том говорят их названия — «К пламени», «Мрачное пламя», «Гирлянды» и т. д.).

Реальной «музыкой для глаз» стали балетные спектакли в знаменитых «Русских сезонах», где «видимая мелодия» танцевального жеста и изысканная декорационная живопись дополнялись выразительным воздействием электрического света, заполнившего театральные сцены с начала XX в. Именно сцена музыкального театра стала местом первых практических экспериментов в области светомузыкального синтеза (исполнения «Прометея» со светом в Большом театре — 1917 и 1918 гг., там же проводил впоследствии свои опыты со светоинструментом «оптофон» художник В. Д. Баранов-Россинэ; для сцены были написаны светомузыкальные произведения «Счастливая рука» А. Шёнберга, «Нонет» В. В. Щербачева).

Развитие техники световой проекции позволяло осуществлять усложняющиеся замыслы музыкантов и художников. В последующие годы активно работали у нас в стране Л. С. Термен, Г. И. Гидони, П. П. Кондрацкий, а за рубежом — венгр А. Ласло, американец Т. Уилфред, англичанин Ф. Бентам, представители школы «Баухауз» в Германии. Близость светомузыки к кинематографу, другому новому искусству, также связанному с техникой, обусловила возможность реализации светомузыки на киноэкране. Снимались ориги-

КАК СДЕЛАТЬ СВЕТОМУЗЫКАЛЬНУЮ ПРИСТАВКУ

У себя дома удобно иметь светомузыкальную приставку, управляемую звуковым сигналом.

Работа большинства приставок основана на принципе разделения звукового спектра на несколько диапазонов. Звуки низких частот вызывают свечение «теплых» цветов — красного или оранжевого. С повышением частоты звука цвет становится более «холодным»: высокие звуки сопровождаются свечением синего цвета. Среди конструкций таких аппаратов есть довольно простые, их можно сделать и в домашних условиях. Схема трехканальной светомузыкальной приставки изображена на рисунке. Она работает совместно с радиолой, электрофоном или магнитофоном мощностью не менее 2 Вт. Вход схемы соединяют с гнездом соответствующего радиоустройства, предназначенным для подключения дополнительного громкоговорителя.

Для разделения частот по каналам служат фильтры: для низких частот L2—R3, для средних частот L1—C2—R3, для высоких частот C1—R1. Ток сигнала низкой частоты без потерь проходит по индуктивности L2 и создает на сопротивлении R3 падение напряжения, достаточное, чтобы открыть транзистор V3. Через транзистор начинает протекать ток, и загорается красная лампочка EL3. Так как для сигналов более высокой частоты индуктивность обладает большим сопротивлением, то падение напряжения на сопротивлении R3 от этих сигналов недостаточно, чтобы открыть транзистор V3.

Ток сигнала средней частоты проходит через цепочку L1—C2—R2 и открывает транзистор V2, в коллекторную цепь которого включена зеленая лампочка EL2. Высокочастотный сигнал, проходя через емкость C1, открывает транзистор V1, при этом зажигается синяя лампочка EL1.

Чтобы сделать приставку, необходимо иметь следующие детали: транзисторы V1...V3 типа П213—П215, конденсаторы любого типа C1 емкостью 0,5 мкФ и C2 емкостью 2,0 мкФ,

нальные мультипликационные фильмы «видимой музыки». При всей своей привлекательности все эти одиночные опыты не стали достоянием широкой аудитории.

Большой размах творческие поиски в области светомузыки приобрели в послевоенное время. Возникают специализированные коллективы — при Академии наук СССР, Музее А. Н. Скрябина. С 1965 г. проводит комплексные эксперименты Харьковская студия светомузыки. Периодически светомузыкальные зрелища организуются в главных киноконцертных залах страны — «России» (Москва), «Октябрьском» (Ленинград). Создаются новые светомузыкальные произведения — «Поэтория» Р. К. Щедрина, «Предварительное действо» (по эскизам А. Н. Скрябина, А. П. Немтин), «Славьте молодость!» К. К. Иванова. Снимаются светомузыкальные фильмы — «Музыка и цвет» (Киев), «Космос — Земля — Космос» (Москва), «Маленький триптих», «Космическая соната» и др. (Казань).

На площадях и в парках многих городов страны «затанцевали» под музыку струи светомузыкальных фонтанов. Широко развивается прикладное направление — по созданию автоматических светомузыкальных устройств декоративно-оформительского назначения. Разумеется, они не могут подменить художественный синтез, о котором мечтал Скрябин, но их действие может украсить школьный клуб, эстраду, *дискотеку*. Сейчас выпускаются несложные светомузыкальные приставки, которые можно использовать и дома. Создаются они также в кружках и лабораториях школ, ПТУ, институтах страны. Лучшие из них постоянно экспонируются на ВДНХ СССР. Занимаясь «автоматической светомузыкой», следует помнить, что электронная схема, какой бы она сложности ни была, пусть даже в объеме ЭВМ, заменить музыканта и художника не сможет. И главными жанрами нового искусства остаются светоконцерты и светомузыкальные фильмы.

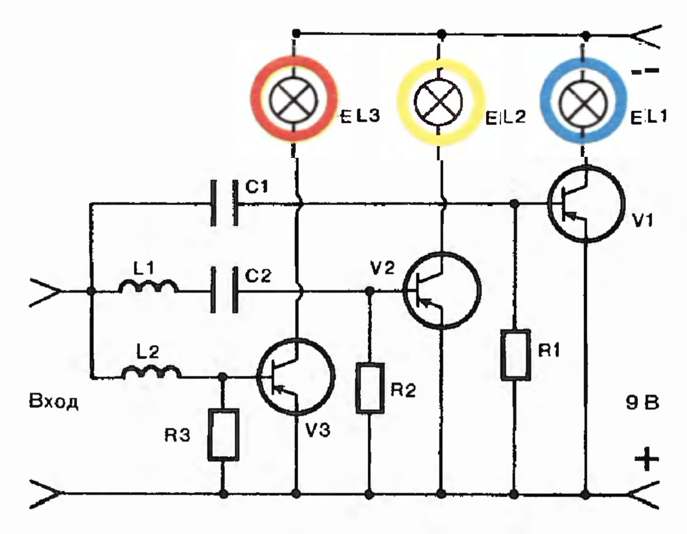
Но, предположим, силами технического кружка создан светоинструмент, послушный в управлении. Каким образом создать световое сопровождение к полюбившемуся музыкальному произведению? Ведь должны существовать определенные правила светомузыкального синтеза и восприятия сочетаний музыкальных звучаний и световых образов? Да, они существуют, только не на физическом, а на психологическом и эстетическом уровне. Дело в том, что между образами слышимого и видимого возникают определенные ассоциации. Среди них есть не только сугубо личные, но и общие для большинства людей. Они-то и «подсказывают» выбор характера изменений яркости, цвета, линий, форм в световой партии. Но следовать этим «подсказкам» нужно только в тех эпизодах, где поставлена цель «слухозрительного унисона», т. е. наибольшей слиянности музыки и света. А постоянное их совпадение вообще имеет малую художественную ценность. Представим себе, что все инструменты в обычном оркестре играют одно и то же! Так не бывает — у каждого инструмента своя партия, они могут звучать и в унисон, и соло, и наперекор друг другу. Таким же сложным и содержательным должен быть «полифонический» синтез в скрябинском понимании светомузыки. И здесь, добиваясь

резисторы R1...R3 сопротивлением 75 Ом, лампочки EL1...EL3 типа НСМ 6,3, рассчитанные на напряжение 6,3 В. Катушки индуктивности L1 индуктивностью 1,1 мГц и L2 индуктивностью 2 мГц вы можете изготовить сами. Для этого на одну картонную гильзу диаметром 20 мм надо намотать 450—500 витков провода марки ПЭВ диаметром 0,47—0,51 мм (L2), а на другую гильзу — 250—300 витков такого же провода (L1).

Питание приставки осуществляют от двух последовательно соединенных батареек напряжением 4,5 В или от источника питания для переносного магнитофона. При изготовлении приставки проблем обычно не возникает; предусмотрите только возможность охлаждения корпусов транзисторов.

При конструировании и оформлении осветительного устройства вы можете дать волю фантазии. Самый простой вариант — лампочки, баллоны которых покрыты тонким слоем пасты для шариковых ручек,— установите за экраном из молочного оргстекла или прозрачного оргстекла с наклеенной на него калькой.

Настройку приставки проводите подбором резисторов, чтобы мигание лампочек происходило при умеренной громкости. Если лампочки начинают мигать при слишком громком звуке, увеличьте сопротивление резисторов; если мигают при малой громкости звука — уменьшите.



эффекта слухозрительного контрапункта, светокомпозитор волен и отступать, там, где это нужно, от подсказок привычных ассоциаций.

В теории светомузыки до сих пор не сложилось единства мнений. Одни специалисты считают ее побочным жанром музыки, другие — ожившей живописью, третьи — экранным развитием пластики танцевального жеста, своего рода «инструментальной световой хореографией».

СЕВЕРНОЙ АМЕРИКИ МУЗЫКА

Формирование американской национальной музыки начинается с конца XVII в. Наиболее яркие и подлинно национальные ее виды возникли в народном искусстве. Своеобразие народной музыки Северной Америки обусловлено пестротой национального состава населения. Фольклорные традиции различных народов Европы, Азии, Африки, оказавшись в бли-

КАК СДЕЛАТЬ СВЕТОМУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

Промышленностью, различными техническими организациями и многочисленными радиолюбителями созданы самые разнообразные светомузыкальные инструменты и автоматические приставки. Во время светомузыкального представления инструментом управляет человек, который и является фактически исполнителем световой партии. Простейший инструмент можно собрать в кружковых условиях (рис. 1). Прежде всего надо изготовить пульт управления яркостью света *1*. Он может быть составлен из нескольких готовых световых регуляторов бытового назначения (например, «Светон»). Их ручки управления дополняются рычажками, которые выводятся на одну внешнюю панель. Еще лучше, если переменный резистор в регуляторе просто заменить на аналогичный по номиналам ползунковый.

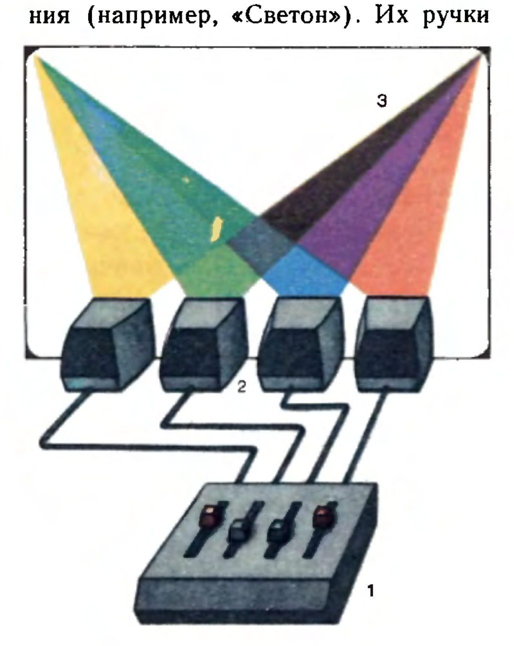


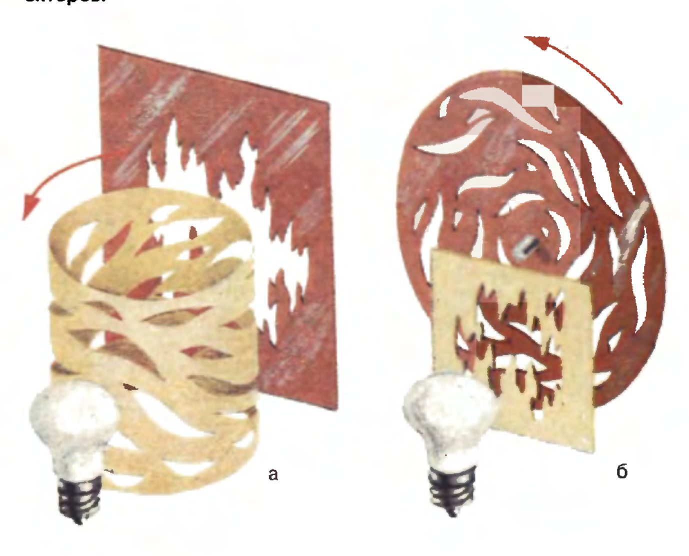
Рис. 1. Простейший светоинструмент.

Если нет готовых регуляторов «Светон», можно использовать для этих целей любую схему блока управления мощности из автоматических светомузыкальных приставок.

Подключите к выходу регуляторов фонари с цветными фильтрами *2*, направьте их на один экран *3*. Переключая плавно ручки регуляторов, можно теперь исполнять под музыку простейшие партии цвета. Но действие цвета несоизмеримо с действием самой музыки, если он не организован в формы. Попробуйте поставить перед фонарями листы бумаги с вырезными орнаментальными рисунками — эти трафареты создадут интересные тени на экране, и эффект увеличится. А если трафареты начать двигать? Задвигаются и цветные тени... Еще интереснее картина получается, если сочетаются два трафарета: один — подвижный, а другой — статический. Подвижный выполняется либо в виде «барабана» (рис. 2, *а*), либо «диска» (рис. 2, *б*). Они приводятся во вращение с помощью электромоторчика с редуктором. Частота вращения должна быть небольшая — около одного оборота в минуту.

Трафареты изготавливаются из черной бумаги, ватмана, электрокартона, упругой фольги. Рисунок на трафаретах вырезается скальпелем, выжигается либо вытравливается. Имея большой набор статических и подвижных трафаретов с различными рисунками, меняя скорость и направление их вращения, можно обеспечить большое разнообразие световых «танцующих» узоров. Обычно для каждого музыкального произведения светохудожник подготавливает свой набор трафаретов. Так что создание светоинструмента и светокомпозиции представляет единый процесс. Он не очень простой, этот процесс, зато увлекателен и поразит вас своим результатом — чудом «засветившейся» музыки!

Рис. 2. Типы (а, б) световых проекторов.



жайшем соседстве, дали начало новым музыкальным направлениям. В результате взаимодействия английского и африканского фольклора сложилась музыка негров США, в недрах которой и зародились такие специфические жанры американского искусства, как спиричуэл, *блюз, джаз.* Определенное влияние на музыкальную культуру США и Канады оказал фольклор коренных жителей Америки — индейцев.

Строгие нравы первых колонистов из Англии способствовали утверждению взгляда на искусство как на что-то второстепенное в духовной жизни человека. Музицирование в их среде ограничивалось пением гимнов и псалмов на религиозных собраниях и дома. В связи с этим особое значение приобрело хоровое пение. В певческих школах обучали нотной грамоте и пению псалмов. Одну из таких школ окончил У. Биллингс — автор сборников гимнов и руководств для обучения музыке.

Рост городов способствовал развитию музыкальной жизни. Первые концерты светской музыки состоялись в Нью-Йорке (1736) и Бостоне (1731). Их программы включали вокальные и инструментальные произведения И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, а также арии из английских балладных опер. В конце XVIII — начале XIX в. появились сборники популярных пьес и серьезной музыки. Различные музыкально-просветительские организации знакомили американских слушателей с европейской музыкой. В 1832 г. музыкант-просветитель Л. Мейсон основал в Бостоне Академию музыки.

Во время войны за независимость (1775—1783) в США широкую популярность завоевали жанры военной музыки. Песни и марши сочинял Ф. Хопкинсон — крупный политический деятель этого времени, поэт и композитор.

К 40-м гг. XIX в. относится зарождение «театра менестрелей». Менестрельные представления сложились как разновидность народного балаганного театра и состояли из вокальных, цирковых и инструментально-танцевальных номеров, комических сценок. Музыкально-стилистические черты этих спектаклей сформировались под влиянием негритянского фольклора. С традициями такого театра тесно связано творчество композитора-самоучки С. Фостера. Его лирические, комические, патриотические песни воспевали богатство внутреннего мира простого человека.

После гражданской войны (1861—1865) получает развитие негритянское искусство. Трудовые песни, спиричуэл, блюзы, регтайм и джаз привлекли всеобщее внимание своей самобытностью. В трудовых песнях, получивших широкое распространение, подвергаются критике пороки капиталистического общества. Особое место занимают хоровые песни —



Дж. Гершвин.



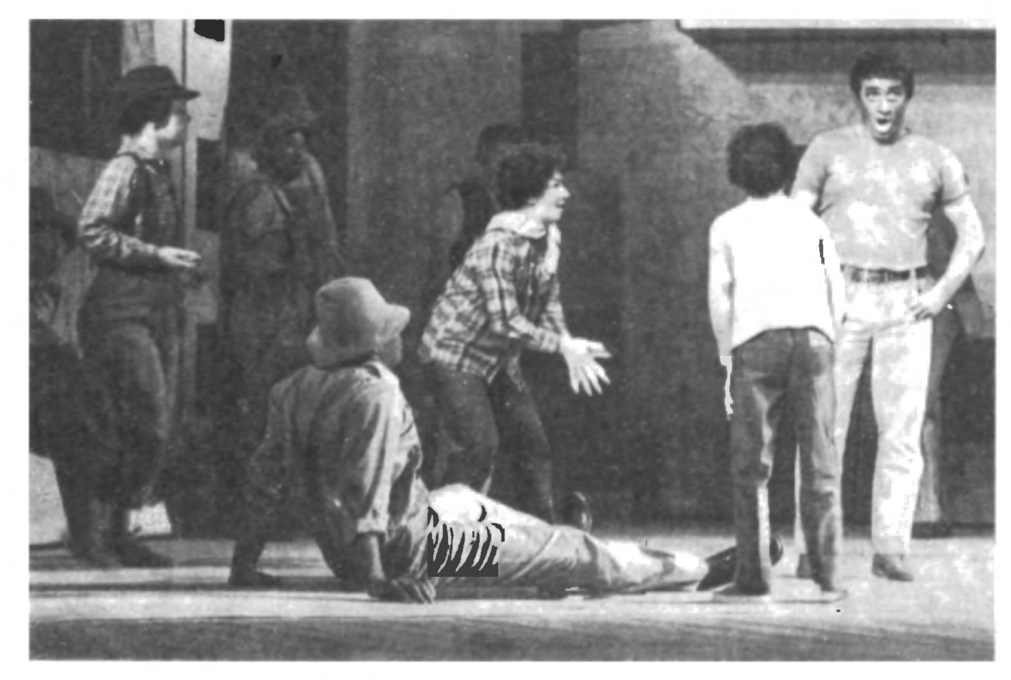
П. Сигер.

спиричуэл, воплотившие лучшие черты духовного облика негритянского народа. Первые упоминания о них относятся ко 2-й половине XIX в. Спиричуэл исполняются без сопровождения — это искусство коллективной *импровизации.* В них соединились элементы английской баллады, шотландских и ирландских песен с африканской манерой исполнительства, выраженной в использовании вокального вибрато, трелей и виртуозного синкопирования. Элементы спиричуэл нашли отражение в симфонии А. Дворжака «Из Нового Света», в музыке американских композиторов А. Фаруэлла, Г. Гилберта, Ч. Кадмена, Дж. Гершвина.

На рубеже XIX—XX вв. возникли светские лирические сольные песни-блюзы. В них преобладали темы одиночества, страдания, безверия, тоски и скептицизма негритянского населения. Исполнялись они под аккомпанемент гитары или банджо. К этому жанру обращаются и профессиональные композиторы. Широкую популярность завоевали «Мемфис блюз», «Сент-Луис блюз» негритянского композитора У. Хэнди. Блюз оказал воздействие на эстетику и музыкально-выразительные средства джаза.

Во 2-й половине XIX в. были организованы симфонические оркестры — Нью-Йоркский (1878), Бостонский (1881), Чикагский (1891), Филадельфийский (1900). На гастроли в Америку приезжали А. Дворжак, И. Штраус, А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, А. Н. Скрябин. В 1883 г. открылся крупнейший театр США «Метрополитен-опера», позднее появились оперные театры в Филадельфии, Бостоне, Чикаго. В крупнейших университетах — Гарвардском, Колумбийском в Нью-Йорке, Новоанглийском в Бостоне, Институте Кертис в Филадельфии были созданы музыкальные факультеты.

Профессиональное творчество американских композиторов развивалось под воздействием европейских школ. Первая композиторская школа в США сложилась в Бостоне в конце XIX в. Ее представители — Д. Пэйн, Д. Чэдуик, Д. Бак, Х. Паркер. Наибольшую известность



Сцена из оперы «Порги и Бесс» Дж. Гершвина. Ленинградский Малый театр оперы и балета.



Банджо — струнный щипковый инструмент — один из самых распространенных в США.

получила музыка Э. Мак-Доуэлла — автора фортепьянных и оркестровых сочинений. Под влиянием спектаклей испанской труппы М. Гарсиа, гастролировавшей в Нью-Йорке в 20-х гг. с участием известной певицы М. Малибран, появляются первые оперы американских композиторов — «Леонора» и «Собор Парижской богоматери» У. Фрая и «Рип Ван Винкль» Д. Бристоу.

В начале XX в. в США выделились два самобытных композитора — Ч. Айвс и Дж. Гершвин. Айвс выработал собственный музыкальный стиль, сочетающий элементы бытовой музыки с необычайными, острыми гармониями, оригинальной инструментовкой. Для произведений Айвса свойственны лиризм и юмор, философичность содержания. Наиболее известные его сочинения — 2-я соната для фортепьяно, 3-я и 4-я симфонии, соната для скрипки и фортепьяно «Детский день в лагере» и др. Творчество Гершвина — пример оригинального синтеза традиций джаза, негритянского фольклора с формами европейской музыкальной классики. Он — автор эстрадных песен, оперетт, *мьюзиклов,* ревю, музыкальных комедий, инструментальных пьес и первой американской оперы «Порги и Бесс», получившей признание во всем мире.

Подъем рабочего движения в США после первой мировой войны и особенно в 30-е гг. привел к повышению роли политической песни. К рабочему движению примкнули видные писатели, композиторы и певцы. Во многих городах возникли рабочие клубы, где создавались песни для рабочих хоров. Одним из активных участников прогрессивного песенного движения в США был П. Робсон, посвятивший свою деятельность пропаганде негритянской песни на родине и за рубежом. Он познакомил американцев с советской песней. С большим успехом проходили гастроли Робсона в СССР.

Прогрессивные традиции отчетливо проявились в творчестве народного певца В. Гатри, основоположника американской песни протеста. В его песнях, исполняемых под аккомпанемент гитары, нашли выражение злободневная тематика и политический протест. Они завоевали огромную популярность в демократических кругах. Гартри оказал влияние на движение так называемых фолкников (народных певцов), среди которых видное место принадлежит Б. Дилану и П. Сигеру. Сигер — организатор массового движения за возрождение американской народной песни. Особенно часто Сигер выступал в 40—60-е гг. на массовых митингах и собраниях. Его репертуар включает песни протеста, антифашистские песни, баллады, блюзы, спиричуэлы, рабочие песни («Мы победим», «Интернациональные бригады», «Марш углекопов», «Я не допущу сегрегации» и др.), песни советских композиторов. В 1948 г. он создал ансамбль «Ткачи» — один из лучших фольклорных коллективов США. Сигер — один из организаторов Ньюпортского фестиваля народной музыки, журнала «Запевай», посвященного народной песне. Неоднократно приезжал на гастроли в СССР. Представителем прогрессивного песенного искусства США 50—80-х гг. является Х. Беллафонте. Наиболее активно он выступает как участник борьбы за гражданские права цветного населения США.

В 50-е гг. в композиторском творчестве США усиливаются экспериментальные тенденции.

В эти же годы достиг расцвета жанр мьюзикла — «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Звуки музыки» Р. Роджерса, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу и др.

В 60—70-е гг. большое развитие получила поп-музыка. Это составная часть буржуазной «массовой культуры», возникшей в век массовых коммуникаций — радио, телевидения, магнитных записей и грамзаписей. Поп-музыка стала сердцевиной «музыкальной индустрии», «шоу-бизнеса» — развлечений, приносящих колоссальные прибыли. Идеологическое содержание поп-музыки противоречиво. Прогрессивные, демократические устремления соседствуют с культом вульгарности, насилия, пропагандой анархического бунта, аморальности. В сфере поп-музыки занято немало талантливых исполнителей, но все они зависят от законов коммерции.

Выступление американского певца и прогрессивного общественного деятеля Поля Робсона.



В музыке США наиболее своеобразные черты сформировались в таких жанрах, как спиричуэл, менестрельный театр, блюз и джаз, возникших независимо от профессиональных композиторских школ. Именно в этих жанрах отразилась специфика неевропейских форм музыкального мышления. К сожалению, американские композиторы вплоть до начала XX в. не замечали богатства национальных традиций и продолжали подражать европейским образцам. Профессиональная музыка США характеризуется отсутствием единой композиторской школы. С 50-х гг. обостряются противоречивые тенденции в музыкальной жизни и композиторском творчестве. Общая нестабильность, вызываемая средствами массовой информации, приводит к частой смене стилей и направлений, усилению неоавангардистских течений (конец 60-х — 70-е гг.), разрушающих музыку как единое целое. Зачастую создаются произведения, рассчитанные на коммерческий успех, лишенные социальных и эстетических функций, художественной значимости и идейной глубины. Характер современной музыкальной жизни США обусловливается постоянным поглощением элементов других музыкальных культур и в то же время активной экспансией за рубеж собственной музыкальной «продукции». Это в значительной мере лишает национального своеобразия многие явления музыкального искусства США.

Музыкальная культура другой страны Северной Америки — Канады на протяжении нескольких веков развивалась под влиянием церкви. Культовая музыка использовалась для приобщения коренного населения Канады — индейцев и эскимосов к христианству. Пользовались популярностью духовные песнопения, которые часто переводились на язык индейских племен. Сохранились и песни белых переселенцев, особенно французские, которые постепенно испытывают влияние индейской музыки.

В XVIII в. возросла роль военных оркестров, исполнявших марши, гимны и баллады. На основе таких оркестров возник ряд духовых оркестров и музыкальных обществ. В 1820 г. в Квебеке было создано филармоническое общество, основателем и президентом которого был один из первых профессиональных музыкантов Канады — Ф. Глаккемайер. В начале XIX в. появляются первые музыкальные учебные заведения при церквах.

Значительно увеличивается количество концертов и спектаклей в конце XIX в., появляются первые профессиональные коллективы, организуются фестивали. В начале XX в. возникли первые полупрофессиональные оркестры в Квебеке, Торонто и Калгари.

Одним из музыкальных центров Канады становится Торонто, где высокого уровня достигает хоровое исполнительство, открывается музыкальная школа.

В 20-е гг. усиливается интерес музыкантов к национальному фольклору. Организуются фестивали народной музыки, издаются сборники народных песен и танцев. Профессиональные композиторы в своем творчестве обращаются к элементам канадского фольклора.

Более интенсивной музыкальная жизнь Канады становится после второй мировой войны. Сейчас в Канаде около 30 постоянно действующих оркестров. Завоевали известность такие исполнители, как пианист Г. Гулд, дирижер Ж. Бодри, певцы М. Форрестер, Л. Маршалл.

СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

Симфоническая музыка — одна из основных, важнейших областей музыкального творчества. Как показывает ее название, симфоническая музыка связана прежде всего с исполнительским составом, для которого она предназначена, — *симфоническим оркестром*. Он объединяет инструменты разных групп и дает композитору богатейшую палитру звуковых красок, выразительных средств для воплощения своих замыслов.

Симфоническая музыка охватывает почти все инструментальные *жанры* — от многочастных произведений до небольших пьес. На первом месте здесь *симфония*. Содержательность и масштабность симфонии во многом связаны с ее строением: как правило, она состоит из четырех контрастных частей, объединенных в единую по замыслу циклическую композицию.

Циклическое строение свойственно и другим жанрам симфонической музыки, например многочастным инструментальным пьесам — дивертисменту или серенаде, к которым часто обращался В. А. Моцарт. В этих сочинениях внутреннее строение цикла бывает более свободным, чем в симфониях.

В XIX в. симфоническая музыка становится господствующей областью композиторского творчества. Симфонический оркестр обогащается, в него вводятся новые инструменты (*арфа*, челеста и др.). Управление оркестром усложняется, и постепенно формируется профессия дирижера, всецело сосредоточенного на руководстве исполнением, на воссоздании художественного замысла композитора.

Появление *программной музыки* значительно расширило область симфонической музыки. Возникли новые жанры — симфоническая *поэма*, концертная *увертюра*, симфоническая *фантазия*. Все они довольно близки друг другу. Литературная программа воплощается в них или обобщенно, как, например, в симфонических поэмах Ф. Листа «Тассо. Жалоба и Триумф», «Прелюды», в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского, или детально. В этом случае музыка «изображает» движение сюжета: так происходит в «Дон Кихоте», «Веселых забавах Тиля Уленшпигеля» и других поэмах Р. Штрауса. В отличие от симфонии поэма и фантазия всегда одночастны.

Новую жизнь обретает *сюита*. Наряду с непрограммными большое распространение получают сюиты, составленные на основе *оперы*, *балета* или музыки к драматическому спектаклю. Такие произведения, как «Рассвет на Москве-реке» (вступление к «Хованщине» М. П. Мусоргского), часто исполняются как самостоятельные концертные пьесы. В XX в. появляются сюиты на основе музыки к кинофильмам — «Поручик Киже» С. С. Прокофьева, «Гамлет» Д. Д. Шостаковича.

Разные типы симфонической музыки связаны также с национальными школами. Так, в русской музыке широко распространились одночастные программные произведения. Их основоположник — М. И. Глинка. «Камаринская», «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде» стали первыми классическими сочинениями в русском симфонизме. Живописны и образны симфонические картины «В Средней Азии» А. П. Бородина, «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, «Весна» А. К. Глазунова и др. Позднее, наряду с программными увертюрами, фантазиями, поэмами, расцвел жанр симфонии. Все виды симфонической музыки активно развиваются советскими композиторами.

Симфоническая музыка оказала сильное воздействие на другие жанры. Термин «симфонический» стал обозначать особую развернутость, значительность композиции. Таковы «Симфонические этюды» Р. Шумана — большой вариационный цикл для фортепьяно, масштабы и содержательность которого не уступают оркестровым сочинениям. В широком смысле говорят о принципе симфонизма, не ограниченного жанровыми рамками. Симфонизм подразумевает философскую значительность замысла, широту и многосторонность его воплощения, внутреннюю цельность и единство развития, глубину идейного содержания произведения.

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Это большой коллектив музыкантов, которые объединяются для совместного исполнения музыкальных произведений. В состав симфонического оркестра входят деревянные духовые инструменты: *флейты, гобои, кларнеты, фаготы;* медные духовые — *валторны, трубы, тромбоны, туба*. Есть здесь и раскатистые литавры, трескучие *барабаны*, грохочущие тарелки, множество других ударно-шумовых инструментов, от полутораметрового в поперечнике тамтама до маленьких кастаньет; щипковые — *арфа;* клавишные — нежно-переливчатая челеста, всем знакомый рояль. Наконец, душа оркестра — благороднейшая по звучанию группа струнно-смычковых: *скрипки, альты, виолончели, контрабасы*. Собранные воедино, в руках опытных музыкантов, подчиненных воле дирижера, они образуют музыкальный инструмент, способный выразить и передать звуками любое музыкальное содержание, любой образ, любую мысль. Множество сочетаний инструментов оркестра дает практически неисчерпаемый набор разнооб-

разнейших звучаний — от громоподобного, оглушительного до едва слышного, от остро режущего слух до ласкающе-мягкого. И многоэтажные аккорды любой сложности, и узорчато-извилистые сплетения разнородных мелодических орнаментов, и паутинно-тонкая ткань, мелкие звуковые «осколки», когда, по образному выражению *С. С. Прокофьева,* «с оркестра словно вытирают пыль», и мощные унисоны многих инструментов, одновременно играющих одни и те же звуки,— все это подвластно оркестру. Любая из оркестровых групп — струнная, духовая, ударная, щипковая, клавишная — способна отделяться от других и вести свое музыкальное повествование при молчании остальных; но все они полностью, частично или единичными своими представителями, сливаясь с другой группой или ее частью, образуют сложный тембровый сплав. Вот уже свыше двух веков самые заветные помыслы композиторов, самые яркие вехи истории искусства звуков связаны с музыкой, задуманной, написанной, а порой и переложенной для симфонического оркестра.

Каждый, кто любит музыку, знает и помнит имена *Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана,* И. Брамса, Г. Берлиоза, *Ф. Листа,* С. Франка, *Ж. Бизе, Дж. Верди, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, С. В. Рахманинова, А. К. Глазунова, И. Ф. Стравинского,* Прокофьева, *Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, К. Дебюсси,* М. Равеля, *Б. Бартока* и других мастеров, чьи *симфонии, сюиты, увертюры,* симфонические *поэмы,* картины, фантазии, инструментальные концерты в сопровождении оркестра, наконец, кантаты, оратории, *оперы* и *балеты* написаны для симфонического оркестра или предполагают его участие. Умение писать для него представляет собой высшую и сложнейшую область искусства музыкальной композиции, требующую глубоких специальных знаний, большого опыта, практики, а главное — особых музыкальных способностей, одаренности, таланта.

История возникновения и развития симфонического оркестра — история постепенной перестройки старых и изобретения новых инструментов, увеличения его состава, история совершенствования способов использования сочетаний инструментов, т. е. история той области музыкальной науки, которая именуется оркестровкой или инструментовкой, и, наконец, история симфонической, оперной, ораториальной музыки. Все эти четыре слагаемых, четыре стороны понятия «симфонический оркестр», тесно связаны между собой. Многообразным было и остается сейчас их влияние друг на друга.

Слово «орхестра» означало в Древней Греции полукруглую площадку перед сценой театра, где размещался хор — непременный участник драматических представлений в эпоху Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана. Около 1702 г. этим словом впервые было обозначено небольшое пространство, предназначенное для ансамбля сопровождающих оперу инструменталистов. Так называли инструментальные группы в камерной музыке. В середине XVIII в. ввели решающее для истории оркестра различие — многочисленному оркестру противопоставили малую камерную музыку — ансамбль. До этого времени четкой грани между музыкой камерной и оркестровой не проводили.

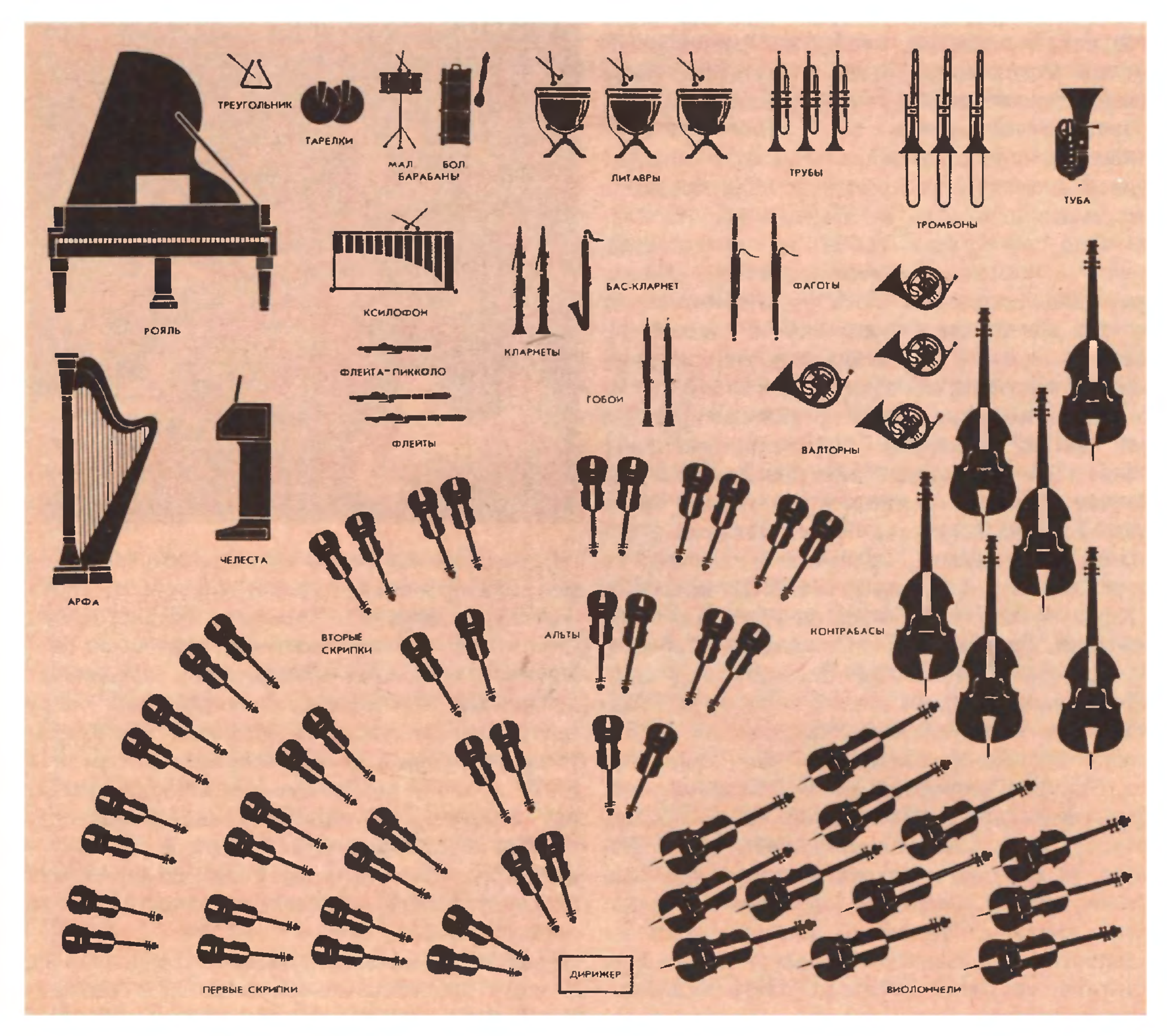
Народный артист СССР дирижер Ю. Х. Темирканов во время репетиции.



Понятие «симфонический оркестр» появилось в эпоху классицизма, когда жили и творили К. В. Глюк, Л. Боккерини, Гайдн, Моцарт. Оно возникло уже после того, как композиторы стали точно выписывать в нотах названия каждого инструмента, играющего тот или иной голос, ту или иную нотную строчку. Еще в начале XVII в. у К. Монтеверди в «Орфее» перед каждым номером лишь перечислялись инструменты, могущие его исполнить. Вопрос же о том, кто какую строчку должен играть, оставался открытым. Поэтому в любом из 40 оперных театров его родной Венеции одно исполнение «Орфея» могло быть непохожим на другое. Ж. Б. Люлли, композитор, скрипач, дирижер, был, вероятно, первым, кто писал для определенного состава инструментов, для так называемых «24 скрипок короля» — струнного ансамбля, образованного при дворе Людовика XIV и руководимого самим Люлли. У него верхний голос струнной группы был подкреплен еще и гобоями, а нижний — фаготами. Гобои и фаготы без струнных, контрастируя с полным составом, участвовали в средних разделах его композиций.

На протяжении XVII в. и первой половины

Схема расположения музыкальных инструментов симфонического оркестра.



XVIII в. формируется первоначальная основа оркестра — струнная группа. Постепенно добавляются представители семейства духовых — флейты, гобои и фаготы, а затем и валторны. Кларнет проник в оркестр значительно позднее по причине его крайнего тогдашнего несовершенства. *М. И. Глинка* в своих «Заметках об инструментовке» называет звук кларнета «гусиным». Все же духовая группа в составе флейт, гобоев, кларнетов и валторн (всех по две) появляется в «Пражской симфонии» Моцарта, а перед этим у его французского современника — Ф. Госсека. В «Лондонских симфониях» Гайдна и ранних симфониях *Л. Бетховена* появляются две трубы, а также литавры. В XIX в. духовая группа в оркестре еще более усиливается. Впервые в истории оркестровой музыки участвуют в финале 5-й симфонии Бетховена флейта-пикколо, контрафагот, а также три тромбона, до того употреблявшиеся только в операх. *Р. Вагнер* добавляет еще тубу и доводит число труб до четырех. Вагнер — композитор по преимуществу оперный, но он в то же время по праву считается выдающимся симфонистом и реформатором симфонического оркестра.

Стремление композиторов XIX—XX вв. обогатить звуковую палитру обусловило введение в оркестр ряда инструментов, обладающих особыми техническими и тембровыми возможностями.

К концу XIX в. состав оркестра доводится до внушительных, а иногда и до гигантских размеров. Так, 8-я симфония Г. Малера не случайно называется «симфонией тысячи участников». В симфонических полотнах и операх Р. Штрауса появляются многочисленные разновидности духовых: альтовая и басовая флейты, баритоновый гобой (геккельфон), малый кларнет, контрабас-кларнет, альтовая и басовая трубы и др.

В XX в. оркестр пополняется преимущественно ударными инструментами. До этого обычными участниками оркестра были 2—3 литавры, тарелки, большой и малый барабаны, треугольник, реже бубен и тамтам, колоколь-

чики, *ксилофон.* Теперь композиторы применяют набор оркестровых колоколов, дающий хроматическую гамму, челесту. Они вводят в оркестр такие инструменты, как флексатон, бубенцы, испанские кастаньеты, звонко цокающая деревянная коробочка, трещотка, бич-хлопушка (ее удар подобен выстрелу), сирена, ветряная и громовая машины, даже пение соловья, записанное на специальную пластинку (оно использовано в симфонической поэме итальянского композитора О. Респиги «Пинии Рима»).

Во второй половине XX в. из *джаза* в симфонический оркестр приходят и такие ударные, как вибрафон, томтомы, бонги, комбинированная ударная установка — с «чарльстоном» («хай-хэтом»), маракасы.

Что же касается струнной и духовой групп, то их формирование к 1920 г. было в основном закончено. В состав оркестра иногда вводятся отдельные представители группы саксофонов (в произведениях Бизе, Равеля, Прокофьева), духового оркестра (корнеты у Чайковского и Стравинского), клавесин, *домры* и *балалайки, гитара,* мандолина и т. д. Композиторы все чаще создают произведения для частичных составов симфонического оркестра: для одних струнных, для струнных и медных, для духовой группы без струнных и ударных, для струнных с ударными.

АРТУРО ТОСКАНИНИ (1867—1957)



Крупнейший оперный и симфонический дирижер XX в. Тосканини прожил долгую жизнь: его дирижерская деятельность продолжалась семьдесят лет.

Родился Артуро Тосканини в семье рабочего в городе Парме, славившемся музыкальностью своих жителей. Воспитание было суровым: спал Артуро только пять-шесть часов в сутки, помогал матери по хозяйству, возил с далеких гор дрова, обходился скудной пищей — похлебкой, стаканом сока. В Пармской консерватории Артуро обучался игре на виолончели, но больше его привлекала фортепьянная игр и сочинение музыки.

В 1886 г. Тосканини участвовал в качестве виолончелиста в гастролях итальянской оперы в Бразилии. Здесь и состоялось его первое дирижерское выступление: он наизусть, без репетиции продирижировал оперой «Аида» Дж. Верди.

Тосканини очень высоко ценил музыку Верди. Пение было основой дирижерского искусства Тосканини, и ничто не могло заслонить для него красоту звучания человеческого голоса, в совершенстве постигнутую Верди.

Имя Тосканини неразрывно связано со знаменитым оперным театром «Ла Скала» в Милане, главным дирижером которого в разные годы он был трижды. 90 раз дирижировал он спектаклями театра в 1922 г., 81 раз — в 1923, поставил в театре 26 новых опер: ни один театр мира не имел такого огромного репертуара. «Ла Скала» всегда был цитаделью итальянской музыки, а Тосканини кроме итальянских композиторов ставил «Пеллеаса и Мелизанду» К. Дебюсси — французскую оперу, «Саломею» Р. Штрауса — немецкую, оперы Р. Вагнера. Его привлекали драматизм, жизненная правда, могучие характеры произведений М. П. Мусоргского. Он осуществил постановки «Хованщины», «Бориса Годунова». Дирижер работал также в крупнейших театрах мира — нью-йоркском «Метрополитен-опера», вагнеровском театре в Байрёйте, руководил оркестрами Нью-йоркской филармонии и американской радиокорпорации (NBC).

Как в опере, так и на концертной эстраде Тосканини достигал огромной силы и глубины художественного впечатления. Его репертуар поражает широтой охвата: от сочинений И. С. Баха до сочинений Д. Д. Шостаковича.

Отказавшись сотрудничать с фашистами, захватившими власть в Италии, Тосканини покинул родину и принял руководство крупными зарубежными симфоническими оркестрами. Именно ему поручили, с согласия автора, первое исполнение в США 7-й («Ленинградской») симфонии Шостаковича, состоявшееся в июле 1942 г. Зал был потрясен симфонией. По словам одного из видных американских музыковедов, каждый в зале почувствовал величие и силу народа, создавшего такое произведение. Запись исполнения 7-й симфонии была одной из самых дорогих для Тосканини. Он послал ее Шостаковичу, и композитор ответил дирижеру теплыми словами благодарности.

Композиторы XX в. пишут много музыки для камерного оркестра. В его составе 15—20 струнных, по одному деревянному духовому, одна-две валторны, группа ударных с одним исполнителем, арфа (вместо нее может быть фортепьяно или клавесин). Наряду с этими появляются произведения для ансамбля солистов, где есть один представитель от каждой разновидности (или от некоторых из них). Таковы камерные симфонии и пьесы А. Шёнберга, А. Веберна, сюита Стравинского «История солдата», сочинения советских композиторов — наших современников М. С. Вайнберга, Р. К. Габичвадзе, Э. В. Денисова и других. Все чаще авторы обращаются к составам необычным, или, как говорят, экстренным. Им необходимы необычные, редкие звучания, так как роль тембра в современной музыке возросла, как никогда.

И тем не менее, чтобы всегда была возможность исполнять музыку и старую, и новую, и новейшую, состав симфонического оркестра остается стабильным. Современный симфонический оркестр подразделяется на большой симфонический оркестр (около 100 музыкантов), средний (70—75), малый (50—60). На базе большого симфонического оркестра можно для каждого произведения отбирать необходимый для его исполнения состав: один для «Восьми русских народных песен» А. К. Лядова или «Струнной серенады» Чайковского, другой — для грандиозных полотен Берлиоза, Скрябина, Шостаковича, для «Петрушки» Стравинского или огненного «Болеро» Равеля.

Как же располагаются музыканты на эстраде? В XVIII—XIX вв. слева от дирижера сидели первые скрипки, а справа — вторые, позади первых скрипок садились альты, а позади вторых — виолончели. За струнной группой рядами сидели: впереди деревянная духовая группа, а за ней медная духовая. Контрабасы располагались на заднем плане справа или слева. Остальное пространство отводилось арфам, челесте, фортепьяно и ударным. В нашей стране музыканты рассаживаются по схеме, введенной в 1945 г. американским дирижером Л. Стоковским. По этой схеме вместо вторых скрипок справа от дирижера на первом плане помещаются виолончели; их прежнее место занимают теперь вторые скрипки.

Симфоническим оркестром руководит дирижер. Он объединяет музыкантов оркестра и направляет все их усилия на осуществление своего исполнительского замысла в процессе репетиций и на концерте. Дирижирование основано на специально разработанной системе движения рук. В правой руке дирижер обычно держит палочку. Важнейшую роль играют его лицо, взгляд, мимика. Дирижер должен быть высокообразованным человеком. Ему необходимы знания музыки различных эпох и стилей, инструментов оркестра и их возможностей, тонкий слух, способность глубоко проникать в замысел композитора. Талант исполнителя должен сочетаться у него с организаторскими и педагогическими способностями.

СИМФОНИЯ

Симфония — сочинение для оркестра, состоящее, как правило, из нескольких частей. Это один из главнейших *жанров* европейской музыки. В современном понимании слово «симфония» вошло в обиход сравнительно недавно, в 70-х гг. XVIII в., само же оно очень древнего происхождения.

«Симфония» по-гречески означает «созвучие». В античные времена так называли пение хора или ансамбля в унисон, а также любое гармоническое, благозвучное сочетание тонов. В средние века слово исчезло из употребления, и новая жизнь его началась в эпоху *Возрождения*. Но теперь в слово «симфония» вкладывался иной смысл. В музыке Возрождения были распространены многоголосные вокальные сочинения — мадригалы, канцоны. Они обычно открывались инструментальным вступлением, которое и называлось симфонией. Когда в XVII в. возникла *опера*, то она также начиналась симфонией — позднее такое вступление превратилось в *увертюру*.

В XVIII в. симфония постепенно отделилась от вокальной музыки и начала свое самостоятельное существование. Классический вид она обрела в 1780—1790-е гг. в творчестве великих австрийских композиторов *Й. Гайдна* и *В. А. Моцарта*. С этого времени начинается блестящий путь симфонии в европейской и мировой музыке, именно тогда она становится самым важным, центральным жанром музыкального творчества.

Симфония классического типа состоит из четырех контрастных частей. Вместе они образуют сонатно-симфонический цикл (см. *«Форма музыкальная»*). Циклическое строение позволяет композитору выразить самые разные чувства и настроения, создать музыкально обобщенный образ эпохи. Симфонии Моцарта, *Л. Бетховена, П. И. Чайковского,* И. Брамса, Г. Малера, *Д. Д. Шостаковича* дают нам возможность ощутить неповторимую атмосферу времени подобно тому, как это делает роман или театральная пьеса.

Первая часть классической симфонии — энергичная, действенная, в быстром темпе, как правило, занимает главенствующее положение в цикле. Для нее композиторы избирают одну из самых сложных форм — сонатную. Сонатная форма дает возможность сопоставить контрастные, даже конфликтные образы — герои-

ческий и лирический, сумрачный и светлый, торжественный и нежный. Эти образы затем развиваются, изменяются и в результате приобретают новый характер, новые черты. Первая часть симфонии отличается поэтому особенной многоплановостью и богатством.

Вторая часть обычно медленная. Характер ее определяется лирическими, созерцательными настроениями, в ней встречаются мелодии, близкие *песне, романсу*. Это передышка после бурных событий первой части. Но бывают и отступления. Например, в одной из симфоний Гайдна и в «Героической симфонии» Бетховена во второй части звучит траурный *марш*, скорбный и величественный.

Третья часть в симфониях Гайдна и Моцарта — менуэт (см. *Танцевальная музыка*). Менуэты в классических симфониях подобны зарисовкам, картинкам с натуры. Менуэты Гайдна полны простонародного веселья, близки крестьянским танцам; у Моцарта они лиричны, порой с оттенком драматической серьезности. Бетховен заменил менуэт *скерцо* — музыкой стремительного, живого характера, нередко с юмористической окраской.

Четвертая часть — финал. Как и первая, она пишется в быстром темпе, но внутренне не столь контрастна. Если смысл первой части заключается в конфликтном сопоставлении образов и драматическом развитии действия, то в финале на первый план выступает утверждение, подведение итогов. Не случайно финалы часто пишутся в форме *рондо*, основанной на круговом возвращении одной и той же темы, т. е. на провозглашении одной и той же музыкальной мысли.

НИКОЛАЙ ЯКОВЛЕВИЧ МЯСКОВСКИЙ (1881—1950)



Николай Яковлевич Мясковский — советский композитор, автор 27 симфоний, ряда других симфонических произведений, кантат, пьес для различных инструментов, 13 квартетов, многочисленных сочинений для фортепьяно (сонат и др.), романсов, массовых песен. Он был профессором Московской консерватории, доктором искусствоведения.

Мясковский был сыном военного инженера. В детстве учился в кадетском корпусе, затем в военно-инженерном училище, а по окончании занимался музыкально-теоретическими предметами под руководством Р. М. Глиэра. Уже поступив в Петербургскую консерваторию, он не сразу смог оставить военную службу. В 1911 г. Мясковский окончил консерваторию по классу композиции А. К. Лядова и инструментовки Н. А. Римского-Корсакова. Тогда же зародилась дружба с С. С. Прокофьевым, продолжавшаяся до конца жизни.

Во время первой мировой войны Мясковский был сапером на фронте. К этому времени он создал такие произведения, как симфоническая поэма «Аластор» (по П. Шелли), симфоническая притча «Молчание» (по Э. По), три симфонии, струнный квартет, сонаты, романсы. Пребывание на фронте, общение с людьми, с которыми он прошел войну и встретил Октябрьскую революцию, дали художнику новые впечатления, которые он отразил в 4-й и 5-й симфониях. В 1923 г. Мясковский написал 6-ю, одну из значительных своих симфоний, в которой своеобразно преломлены впечатления тревожного, сурового времени гражданской войны, революции. В ней использованы песни французской революции «Саирá» и «Карманьола».

Мясковский — композитор-симфонист философского, глубоко интеллектуального склада. Он стремился к тому, чтобы музыка его отображала современную действительность, внутренний мир современного человека, «пульс времени». Его 8-я симфония была навеяна образом Степана Разина (1925), а 10-я — «Медным всадником» А. С. Пушкина (1927), 12-я посвящена колхозному строительству (1932), а в 16-й (1936) получило отражение мужество советских летчиков. К симфоническим примыкают и вокально-симфонические сочинения. Одно из самых значительных — поэма-кантата «Киров с нами» (1942), написанная к XXV годовщине Октября. Для военных духовых оркестров была написана 19-я симфония (1939). Светлыми лирическими настроениями проникнута 21-я симфония (1940). В 1949 г. создана последняя, 27-я симфония.

Значение Мясковского в истории советской музыки огромно. Ему было присвоено звание народного артиста СССР. Признанный глава советской композиторской школы, он оставил после себя плеяду достойных продолжателей его дела, своих учеников, таких, как А. И. Хачатурян, Д. Б. Кабалевский, В. Я. Шебалин, Г. Г. Галынин, В. И. Мурадели и многие другие.


Австрийский композитор и дирижер Г. Малер.

Одновременно с сонатно-симфоническим циклом сложился и оркестровый состав, для которого создавались симфонии,— *симфонический оркестр.*

Вершиной в историческом развитии симфонии по праву считается творчество Бетховена. Каждая его симфония — новый, индивидуальный вариант жанра, каждая из них заключает целый мир философских идей, является итогом напряженной работы мысли композитора.

9-я симфония Бетховена, венчающая его творческий путь, открывает новую страницу в истории жанра. В ее финальной части звучит ода «К радости» Ф. Шиллера, утверждающая идею всемирного братства человечества. Эта центральная для творчества Бетховена идея провозглашается в мощном звучании хора и оркестра. Так симфония становится вокальной. Ее унаследовали композиторы последующих поколений: вокальные симфонии писали Г. Берлиоз, Малер, *А. Н. Скрябин, И. Ф. Стравинский,* Шостакович.

Поэтический текст делает содержание симфонии более конкретным, и такие сочинения относятся к *программной музыке.* Программной симфония может стать и в том случае, если композитор просто предпосылает ей название. Подобные произведения были еще у Гайдна, например оригинальная «Прощальная симфония», завершающаяся постепенным уходом музыкантов. В 6-й («Пасторальной») симфонии Бетховена озаглавлены все пять частей (см. *Пастораль*). Мы видим, что программный замысел заставил Бетховена увеличить количество частей в симфонии и отойти от классического построения цикла. Позднее композиторы еще свободнее обращаются с формой симфонии, увеличивая количество частей или, напротив, сжимая цикл до одночастности. Каждый раз это связано с идеей сочинения, с индивидуальным замыслом.

Крупнейшие симфонисты после Бетховена — *Ф. Шуберт,* Брамс, А. Брукнер, *А. Дворжак,* Малер.

Мировое значение имеет симфоническое наследие русских композиторов — Чайковского, *А. П. Бородина, А. Г. Глазунова,* Скрябина, *С. В. Рахманинова.* Их великие традиции получили богатое и яркое развитие в творчестве советских композиторов всех поколений — *Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева. А. И. Хачатуряна,* Т. Н. Хренниковаа, *К. А. Караева,* Я. А. Иванова, Ф. М. Амирова и других мастеров. Величайшим симфонистом современности был Шостакович. Его 15 симфоний — настоящая летопись XX в.

СКЕРЦО

Скерцо (в переводе с итальянского — «шутка») — произведение шутливого характера. В музыке XVI—XVII вв. так называли канцонетты (песенки) для одного или нескольких певцов с шутливыми стихами. Такие скерцо писали К. Монтеверди, А. Брунелли, Б. Марини. С начала XVII в. словом «скерцо» обозначали также пьесы для различных инструментов, близкие каприччо (инструментальная пьеса свободной формы, в блестящем виртуозном стиле) с их причудливой сменой эпизодов, настроений. Авторами таких пьес были А. Троило, И. Шенк. Веселая пьеса-шутка входила и в инструментальную *сюиту* в качестве одной из частей. Такое скерцо встречается, например, в многочастном произведении типа сюиты в партите № 3 для клавира И. С. Баха.

С конца XVIII в. скерцо стало обязательной частью четырехчастного сонатно-симфонического цикла — *симфонии, квартета,* сонаты и др. Это быстрая, веселая пьеса в размере $^2/_4$ или $^4/_4$. Юмористический, даже озорной, шаловливый характер скерцо придает неожиданность, внезапность смены музыкальных образов, заостренный ритмический рисунок, иногда причудливый, а иногда забавно простоватый, но всегда с четкими акцентами. Для скерцо характерна активность движения, а порой и стремительность, танцевальность. Кроме шутливых образов скерцо может воплощать образы лирические, драматические, фантастические, даже зловещие. В сонатно-симфоническом цикле скерцо вытеснило собой обязательную до этого часть — менуэт (см. *Танцевальная музыка*). Это происходило постепенно, менуэт как бы преобразовался в скерцо. Как обозначение одной из частей произведения термин «скерцо» впервые применил Й. Гайдн в так называемых «Русских квартетах». Словом «скерцо» были названы предпоследние — «менуэтные» части циклов. У Л. Бетховена начиная со 2-й симфонии скерцо окончательно заняло место менуэта и стало обязательной частью симфонического произведения (3-й, реже 2-й частью). Крупнейшими мастерами скерцо в сонатно-симфоническом цикле были Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, А. Брукнер, в русской музыке — А. П. Бородин, П. И. Чайковский, А. К. Глазунов. Выдающиеся образцы

скерцо в советской симфонической музыке создали Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович.

В XIX в., в эпоху *романтизма,* возник самостоятельный жанр одночастной пьесы, называемый скерцо. Выдающееся место занимают четыре фортепьянных скерцо Ф. Шопена — настоящие драматические поэмы, в которых остродраматические эпизоды чередуются со светлыми, лирическими. Фортепьянные скерцо писали также Р. Шуман, И. Брамс, М. А. Балакирев, Чайковский. Скерцо сочинялись не только для фортепьяно или какого-нибудь другого инструмента, но и для оркестра. Оркестровые скерцо писали Мендельсон (скерцо из музыки к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь»), П. Дюка (скерцо «Ученик чародея»), М. П. Мусоргский, А. К. Лядов, И. Ф. Стравинский («Фантастическое скерцо») и другие.

СКРИПКА, АЛЬТ

Долбленое деревянное корытце, покрытое плоской пластинкой, три струны, лукообразный смычок, стянутый на концах пучком волос из конского хвоста,— этот народный инструмент славянского происхождения стал древним предком теперешней скрипки, одного из главных инструментов *симфонического оркестра.*

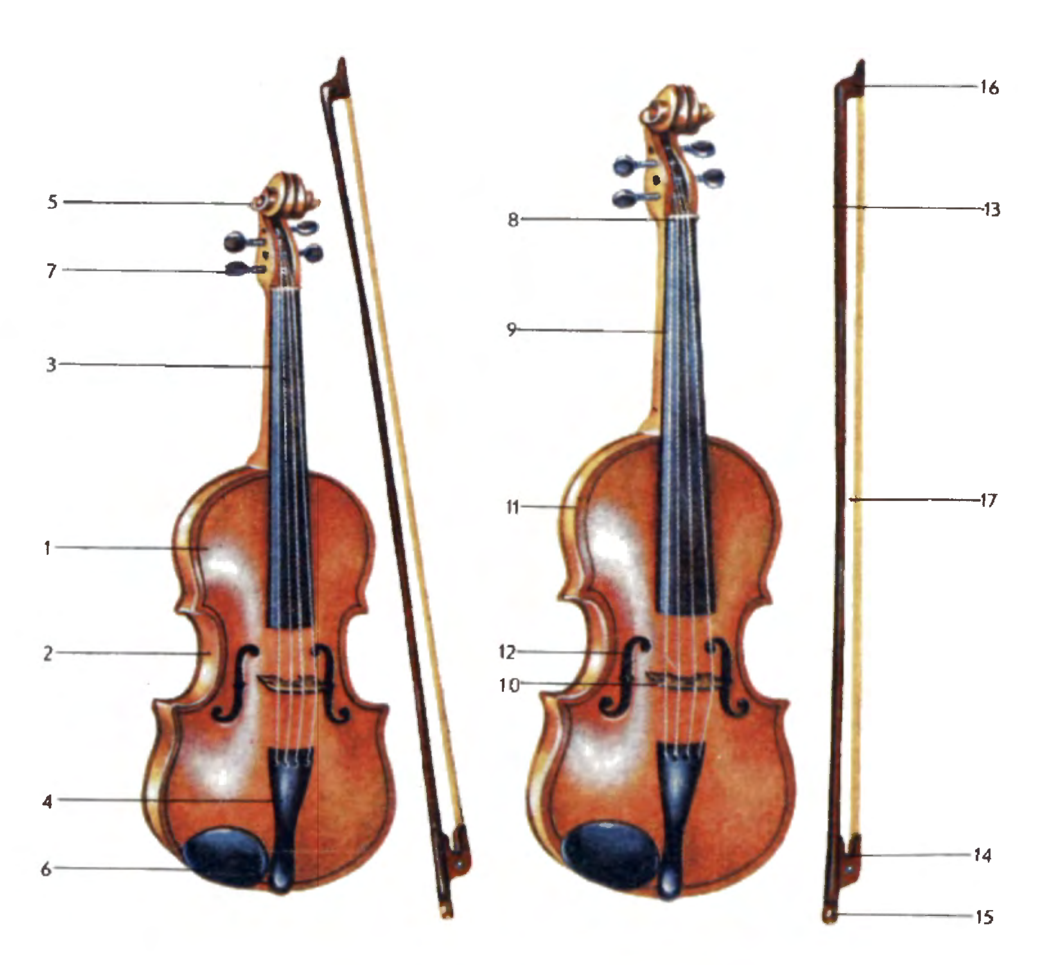
Два-три исполнителя, и уже звучала на открытом воздухе зажигательная танцевальная мелодия. Бродячие музыканты, странствуя из города в город, из страны в страну, играли на народных скрипках на ярмарках. И до сих пор еще звучат в деревнях Белоруссии и на Смоленщине народные ансамбли из двух скрипок.

Смычковые были известны на Руси издавна. В северной башне Софийского собора в Киеве, построенного в XI в., есть фреска с изображением музыканта, играющего на смычковом инструменте. Исполнитель держит его у подбородка, наподобие скрипки.

Но ее не пускали во дворцы, где звучал приглушенный голос виолы. Впервые скрипка вошла в оркестр только в «хоре конюшни» — оркестре, сопровождавшем королевскую охоту.

Первые скрипки появились во Франции и Италии в начале XVI в. Вскоре их стали изготовлять по всей Европе. Но лучшими скрипками славилась Италия, давшая миру выдающихся скрипичных мастеров: Н. Амати, А. Гварнери, А. Страдивари. Их скрипки из хорошо высушенных, покрытых лаком пластинок клена и ели запели красивее самых прекрасных голосов. На инструментах, созданных руками этих гениальных мастеров-волшебников, играли и поныне играют выдающиеся скрипачи мира.

Скрипка имеет 4 струны, каждая из которых обладает своей неповторимой звуковой окраской. У верхней она блестяща и ярка, две средние струны имеют более нежный, поэтичный тон (третья — более напряженный, вторая — мягкий), а нижняя — «басок» — обладает сочностью тембра и силой. Технические возмож-



Скрипка и альт (*справа*): 1 — дека; 2 — обечайка; 3 — гриф; 4 — подгрифок; 5 — головка; 6 — подбородник; 7 — колки; 8 — порожек; 9 — струны; 10 — подставка; 11 — усы; 12 — эфы; 13 — трость; 14 — колодка; 15 — винт для натяжения волоса; 16 — верхний конец трости; 17 — волос.

ности скрипки велики: она — самый подвижный и гибкий инструмент среди смычковых. Приемы игры на ней совершенствовались вместе с искусством отдельных виртуозов. Особенно сильно расширил возможности инструмента итальянец *Н. Паганини.* Много впоследствии появилось замечательных скрипачей, но никто не смог превзойти его. И все же бельгиец А. Вьётан, поляк Г. Венявский, венгер Й. Иоахим, испанец П. Сарасате каждый по-своему сумели затронуть новые струны сердца скрипки. «Легенда», полонезы и мазурки Венявского, «Цыганские напевы» Сарасате до сих пор популярны у слушателей.

Замечательные сочинения для скрипки создали А. Вивальди, И. С. Бах и В. А. Моцарт, Л. Бетховен и И. Брамс, П. И. Чайковский и А. К. Глазунов.

И в XX в. Э. Изаи, Ф. Крейслер, Я. Хейфец, И. Менухин, И. Стерн, М. Б. Полякин покоряли аудиторию виртуозностью и красочностью игры, проникновением в выразительные возможности скрипки. Их искусство вдохновило композиторов на сочинение новых концертов, сонат, пьес.

Творческая дружба связывала *Д. Ф. Ойстраха* с С. С. Прокофьевым, Д. Д. Шостаковичем, А. И. Хачатуряном. Ойстрах был выдающимся истолкователем их произведений, многие из которых были посвящены именно ему. Концертам Т. Н. Хренникова, К. А. Караева дал жизнь выдающийся советский скрипач

НИККОЛО ПАГАНИНИ (1782—1840)



Никколо Паганини вошел в историю музыки как самый выдающийся скрипач всех времен и народов. Его имя при жизни было овеяно легендами. Он так расширил исполнительские возможности инструмента, применял такие неслыханные приемы, достиг такой виртуозности, размаха, выразительности, силы страстей и воздействия на публику, что его игра в сочетании с необычной, «демонической» внешностью рождала миф о колдовстве. «Его совершенное исполнение выходит за пределы человеческого понимания», — писал выдающийся немецкий композитор Ф. Мендельсон.

Гениальный композитор и виртуоз был одним из первых и самых дерзновенных представителей молодого течения — музыкального романтизма. Вот почему его преследовали реакционеры и восторженно приветствовали новаторы — поэты Г. Гейне и В. Гюго, художник Э. Делакруа; вот почему он оказал огромное влияние не только на скрипичное искусство, но и на творчество Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана (которые, как позднее И. Брамс и С. В. Рахманинов, обрабатывали его сочинения), Г. Берлиоза, Дж. Россини, на все музыкальное исполнительство вплоть до наших дней.

Паганини родился в Генуе. Детство было нелегким: отец, мелкий торговец, хотел поскорее извлечь выгоду из ярких способностей сына и, обучая игре на мандолине, гитаре, потом скрипке, заставлял заниматься с утра до вечера, что подорвало слабое здоровье ребенка. Обучаясь у генуэзского скрипача Джакомо Косты, мальчик сделал большие успехи, и в возрасте одиннадцати лет уже покорил слушателей блестящим исполнением собственных вариаций на тему французской революционной песни «Карманьола». Затем Никколо изучал композицию в Парме, служил при дворе в Лукке, в течение многих лет с триумфом концертировал по Италии и, хотя порой надолго прекращал выступать из-за болезней, завоевал европейскую известность.

В 1828 г. Паганини покидает Италию. Начинается период странствий по всей Европе. Это время — расцвет гения и славы артиста. Но бурная концертная деятельность при неистовой самоотдаче на эстраде окончательно разрушила его организм. Он теряет голос, тяжело болеет. В 1837 г. в Турине состоялись его последние концерты. Он умер в Ницце.

Церковь запретила хоронить «безбожника». Прах великого итальянца долго перевозился с места на место и лишь много лет спустя был погребен в Парме.

Свой инструмент артист завещал Генуе. С 1954 г. там проводятся конкурсы скрипачей, и победитель получает право сыграть на скрипке Паганини. Этой чести удостаивались многие советские исполнители.

Композиторское наследие Паганини — 24 «каприса» для скрипки соло, 5 скрипичных концертов, вариации, ансамблевые пьесы с участием альта и гитары — прочно вошло в современный концертный репертуар. Образ легендарного скрипача запечатлен во многих произведениях литературы, изобразительного искусства.

Л. Б. Коган. Его блистательная виртуозность, огромный темперамент проявились и в интерпретации классических и романтических сочинений.

Скрипка выступает не только в качестве солиста в оркестре. Она — непременный член камерных ансамблей, участвует в дуэтах (ансамбле из двух музыкантов), трио (из трех), квартетах (из четырех), квинтетах (из пяти) и других ансамблях.

Большим успехом у нас в стране и за рубежом пользуются выступления Ансамбля скрипачей Большого театра.

Альт по внешнему виду нелегко отличить от скрипки — он лишь чуть больше. Длина корпуса современного альта превышает длину корпуса скрипки на 3—4, редко на 6 см.

У альта — 4 струны, настроенные на квинту ниже скрипичных. В общих со скрипкой регистрах тембр альта имеет более глуховатый, матовый оттенок. Первая его струна обладает очень поэтичным, грудным тембром, четвертая — «басок» — отличается густотой звучания и имеет сходство с глубоким, выразительным, насыщенным тембром виолончели. В целом тембр альта уступает скрипичному в блеске и яркости, иногда кажется, что он несколько «зажатый». Это происходит по чисто акустическим причинам. Ведь альт настроен на квинту ниже скрипки. Но резкого отличия в тембрах между альтом и скрипкой нет, так как при игре в ансамбле они хорошо сливаются.

Появился альт в XVI в. Но далеко не сразу занял подобающее место среди инструментов оркестра. Лишь в творчестве Бетховена и романтиков альт приобретает значение мелодического инструмента.

Моцарт, сам игравший на альте, сочинил для него и скрипки дуэт — «Концертную симфонию», где два инструмента соревнуются в выразительности. По просьбе Паганини Г. Берлиоз написал симфонию «Гарольд в Италии», где образ разочарованного героя Дж. Г. Байрона воплощал альт. Сам Паганини создал «Сонату для большого альта».

Наше время дало многих выдающихся альтистов. Замечательным исполнителем был П. Хиндемит — один из крупнейших композиторов XX в. Он написал для альта 2 концерта, Траурную музыку для альта, скрипки (или виолончели) и струнного оркестра, сонату.

Советский альтист В. В. Борисовский, участник квартета имени Бетховена, покорял слушателей чудесным звучанием альта, отточенной техникой. Он завершил неоконченную сонату М. И. Глинки для альта и фортепьяно.

Традиции Борисовского продолжил его ученик Ф. С. Дружинин, которому Шостакович посвятил свою последнюю сонату для альта и фортепьяно. Тембр инструмента здесь как нельзя лучше подходит для воплощения суровых и торжественно-печальных образов, глубоких размышлений о жизни. Ныне альт участвует не только в ансамбле и симфоническом оркестре (обычно в оркестре 8—10 альтистов), но он также неизменный участник смычкового квартета, как сольный инструмент выступает редко.



СОВЕТСКАЯ МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Советская музыка — качественно новый этап развития отечественной музыкальной культуры. Великая Октябрьская социалистическая революция создала условия для гармонического развития всех наций и народностей страны, для полного осуществления тезиса В. И. Ленина — «искусство принадлежит народу». Советская музыка преемственно связана с традициями прошлого и развивает прогрессивные черты художественного наследия. Все многообразие явлений советской музыки, отражающее богатство стилей, национальных особенностей, форм и жанров, опирается на общие идейные основы: *партийность, народность,* гуманизм, гражданственность, верность жизненной правде. Основополагающим методом советской музыки, как и всего советского искусства, является *социалистический реализм.*

После победы Великой Октябрьской социалистической революции в стране свободно зазвучали боевые песни пролетариата — *«Интернационал»,* «Варшавянка», «Мы кузнецы». Первые массовые песни в нашей стране возникли еще в годы гражданской войны (1918—1920). Их слагали сами красноармейцы, чаще всего на мотивы старых рабочих и солдатских песен. Из них наиболее известны «Смело мы в бой пойдем», матросская «По морям, по волнам», комсомольские «Наш паровоз», «Там вдали, за рекой», красноармейская «Красная Армия всех сильней». Но уже и тогда рождались первые авторские песни: «Марш Буденного» Дм. Я. Покрасса, «Песня Коммуны»

А. С. Митюшина, «Взвейтесь кострами» С. Ф. Кайдан-Дешкина.

В начале 20-х гг. были организованы первые государственные *филармонии,* хоровые капеллы, оперные студии. Перед трудовым народом открылся широкий путь к музыкальному образованию, к участию в художественной самодеятельности (см. *Самодеятельность музыкальная*), к постижению богатств классической музыки. Многие выдающиеся музыканты и артисты, начавшие свой творческий путь еще в дореволюционные годы, стали активными строителями молодой советской культуры, воспитателями новых талантов, вышедших из народа. Среди видных мастеров старшего поколения были знаменитые русские певцы А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, Л. В. Собинов, И. В. Ершов, композиторы Р. М. Глиэр, *Н. Я. Мясковский,* М. М. Ипполитов-Иванов, профессора консерваторий пианисты К. Н. Игумнов, Л. В. Николаев, А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз. Основоположниками профессионального музыкального искусства в национальных республиках стали *З. П. Палиашвили, Д. И. Аракишвили,* М. А. Баланчивадзе, *А. А. Спендиаров, У. Гаджибеков,* Н. Д. Леонтович, Л. Н. Ревуцкий (см. также ст. «Музыка народов СССР (дооктябрьский период)».

Уже к середине 20-х гг. заявили о себе молодые композиторы, воспитанные советскими консерваториями, в том числе *Д. Д. Шостакович,* В. Я. Шебалин, А. А. Давиденко, *Д. Б. Кабалевский,* М. В. Коваль.

В 1925 г. группа студентов Московской консерватории объединилась в кружок «Проколл»

ЗАХАРИЙ ПЕТРОВИЧ ПАЛИАШВИЛИ (1871—1933)



Захарий Петрович Палиашвили рос в атмосфере музыки. Отец пел в церковном хоре, музыкантами были четыре брата и сестра. Особенно щедро природа одарила Захария. Он пел в хоре, рано научился играть на органе, окончил в Тифлисе (Тбилиси) музыкальное училище. Его яркое композиторское дарование в полной мере оценил известный русский композитор С. И. Танеев. Класс композиции Танеева в Московской консерватории Палиашвили окончил в 1903 г.

17-летним юношей Палиашвили поступил в грузинский народный хор. Может быть, отсюда и начался его путь исследователя и собирателя грузинского фольклора. В поездках по стране ему открывалось необычайное музыкальное богатство Грузии — песни Гурии и Пшавии, Кахетии и Сванетии, Имеретии и Мегрелии. Различные по мелодике, чертам стиля, песни объединены давней и развитой традицией народного многоголосия. Красота, своеобразие, изобретательность хорового искусства грузинского народа неизменно поражают даже музыкантов-профессионалов.

Глубокое знание грузинской народной песни и традиций хорового многоголосия помогло Палиашвили создать свое лучшее произведение — оперу «Абесалом и Этери» на сюжет поэтичной народной легенды «Этериани». На пути чистой и глубокой любви царевича Абесалома и крестьянской девушки Этери становится визирь царевича Мурман. Он коварством добивается того, что Этери становится его женой. Но Абесалом и Этери не могут жить друг без друга и погибают. Опера разворачивается как драматический эпос, она насыщена монументальными хоровыми сценами. Впервые в грузинской музыке Палиашвили удалось в этой опере обобщить музыкальные особенности разных ветвей грузинского фольклора, создать общенациональный музыкальный язык.

Премьера состоялась в 1919 г. в Тифлисском оперном театре. И до сих пор «Абесалом и Этери» остается величавым памятником национальной классики, любимым народом, достойно представляет грузинскую культуру в нашей стране и за рубежом.

На основе реальных исторических событий написана вторая опера — «Даиси» («Сумерки», 1923). Опера повествует о борьбе грузин с иноземным врагом в XVIII в. В отличие от эпической монументальности «Абесалома и Этери» «Даиси» — опера лирико-драматическая. Здесь действие развивается динамично, большое место занимают народные танцы и бытовые сценки. Исторической теме посвящена и третья опера — «Латавра» (1928).

Огромная популярность произведений Палиашвили в народе — дань не только композиторскому творчеству, но и его активной музыкально-общественной деятельности — педагога, руководителя хоровых коллективов, профессора и директора Тбилисской консерватории. Он удостоен звания народного артиста Грузинской ССР, его именем назван Тбилисский театр оперы и балета, а также одна из улиц в центре Москвы.

На концерте в Кремлевском Дворце съездов, посвященном 60-летию образования СССР. Декабрь 1982 г. Москва.



(Производственный коллектив) во главе с Давиденко. В «Проколл» вошли В. А. Белый, Коваль, Н. К. Чемберджи, Б. С. Шехтер, С. Н. Ряузов, Кабалевский и другие. «Проколловцы» стремились к созданию современной массовой музыки. Главное место в их творчестве заняли песни и хоры, пронизанные энергичными ритмами и интонациями революционной эпохи. В 20-х гг. в народе охотно пели «Конную Буденного» Давиденко, «Юность» Коваля, «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Белого, «Железными резервами» Шехтера. «Проколловцы» были тесно связаны с рабочими хоровыми коллективами. К 10-летию Октябрьской революции они написали коллективное сочинение — ораторию «Путь Октября», посвященную памятным событиям 1905 и 1917 гг. Лучшие страницы оратории принадлежали Давиденко: это хоровые картины «Улица волнуется» (о рабочей демонстрации 1917 г.) и «На десятой версте от столицы» (о событиях 9 января 1905 г.).

В это время появились первые советские оперы, воспевающие героику гражданской войны и народно-освободительных движений. Во многих театрах с успехом шел один из первых советских балетов — «Красный мак» (1927) Глиэра. Сюжет его был навеян мотивами революционной борьбы трудящихся Китая. М. И. Калинин, высоко оценив балет Глиэра, сказал о нем: «Прекрасное, уже советское творение!» В 1924 г. впервые исполнялась 6-я симфония Мясковского, повествующая о тяжелых испытаниях и великих победах революционных лет. Важнейшим событием музыкальной жизни этого периода было рождение 1-й симфонии Шостаковича (1926). Она покорила слушателей острым чувством современности.

Впервые были исполнены оперы, симфонии и произведения других жанров, созданные композиторами братских национальных республик: оперы «Даиси» и «Латавра» Палиашвили, «Алмаст» Спендиарова, две симфонии Ревуцкого, хоры Леонтовича, ряд сочинений белорусских авторов Н. Н. Чуркина, Н. И. Аладова.

Под влиянием марксистско-ленинской эстетики перестраивалась наука о музыке. Были написаны замечательные музыковедческие труды композитора и ученого Б. В. Асафьева, по-новому освещавшие наследие русских и зарубежных композиторов-классиков.

В 30-е гг. советская музыка вступила в классическую пору своего развития. Этому содействовало постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Вместо разрозненных творческих групп был создан Союз советских композиторов (см. *Союз композиторов СССР*). Это помогло теснее сплотить многонациональный отряд композиторов на основе принципов социалистического реализма.

Один за другим рождались музыкальные шедевры, завоевавшие признание во всем мире. Сложный мир переживаний современного человека, его мечты и надежды, его борьба с жизненными препятствиями и устремленность к светлому будущему нашли свое отражение в симфонических произведениях: 5-й симфонии Шостаковича, в 16-й, 21-й симфониях Мясковского, драматической симфонии «Ленин» (по поэме В. В. Маяковского) Шебалина, в симфониях Л. К. Книппера, Кабалевского, В. И. Мурадели, *А. И. Хачатуряна.* С успехом выступили в симфоническом жанре украинские мастера *Б. Н. Лятошинский,* В. С. Косенко, грузинские — Ш. М. Мшвелидзе, Г. В. Киладзе и другие.



Сцена из балета «Золушка» С. С. Прокофьева. Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Москва.

АРТУР ЙООСЕПОВИЧ КАПП (1878—1952)



Артур Йоосепович Капп — один из основоположников эстонской профессиональной музыки.

Он родился в семье органиста и хорового дирижера Йоосепа Каппа. В девять лет уже помогал отцу в его занятиях со школьным хором, играя на органе. В тринадцать лет Капп поступил в Петербургскую консерваторию, в класс органа Л. Ф. Гомилиуса, а затем окончил курс композиции у Н. А. Римского-Корсакова.

С 1904 по 1920 г. композитор жил в Астрахани, где был директором Музыкального училища Русского музыкального общества. В этот период в Астрахани особенно оживилась музыкальная жизнь. Капп организовывал симфонические концерты, оперные спектакли, выступал сам, как дирижер, органист и пианист. В 1920 г. он возвратился на родину. Его пригласили руководить оперным театром «Эстония», позднее он стал профессором Таллинской консерватории. Среди его учеников — видные композиторы Эстонии Э. А. Арро, Э. А. Капп, Г. Г. Эрнесакс.

Капп — один из создателей эстонской национальной симфонической музыки. Еще будучи студентом, он написал симфоническую увертюру «Дон Карлос», в 1910 г. — героическую кантату «К солнцу», в 1912 — «Сюиту на эстонские народные темы», в 1918 г — кантату «Пробудись народ», ряд романсов, хоровых песен и пьес для органа. 1-ю симфонию композитор посвятил 100-летию со для первого исполнения 9-й симфонии Л. Бетховена. В послевоенное время Капп создает 2-ю (1945), 3-ю (1947), 4-ю (1949) симфонии. 5-я («Симфония мира») для солиста, хора и оркестра была завершена сыном композитора Э. А. Каппом в 1952 г. Большую известность приобрела 4-я симфония — «Молодежная», посвященная 30-летию ВЛКСМ, светлая и прозрачная по колориту.

На музыкальном языке композитора сказалось влияние русской и западноевропейской музыки. Симфонии его глубоки по мысли, в них автор стремился к органной насыщенности звучаний. В финалы он часто вводил подлинные народные эстонские напевы, мастерски их варьируя.

Перу Каппа принадлежат также несколько концертных произведений — рапсодия для фортепьяно с оркестром, концерт для виолончели с оркестром, концерт для валторны, концерты для органа и ряд небольших органных, фортепьянных и вокальных сочинений.

По всему миру прозвучали прославленные творения *С. С. Прокофьева* — фортепьянные и скрипичные концерты, ряд опер и кантат. Его балет «Ромео и Джульетта» стал гордостью советского искусства. Опера Прокофьева «Семен Котко» (по мотивам повести В. П. Катаева «Я сын трудового народа»), воскрешающая события гражданской войны на Украине, ознаменовала успех советского оперного реализма. Слушатели с интересом встретили оперы «Тихий Дон» И. И. Дзержинского (по роману М. А. Шолохова), «В бурю» Т. Н. Хренникова (по роману Н. Е. Вирты «Одиночество»), отображавшие события революционных лет. Их достоинствами были простота и напевность музыки, естественное претворение современной песенной стихии.

Образы русской классической литературы по-

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ ПРОКОФЬЕВ (1891—1953)



На Украине, недалеко от города Донецка, есть скромное село Красное (бывшая Сонцовка), где родился и провел свое детство замечательный русский композитор Сергей Сергеевич Прокофьев. Его мать отлично играла на рояле и с четырех-пяти лет приобщила талантливого мальчика к серьезной музыке. Дарование маленького Прокофьева, написавшего в 9 лет свою первую оперу — «Великан», уже тогда заинтересовало С. И. Танеева, по просьбе которого Р. М. Глиэр стал его первым педагогом по композиции. В 13-летнем возрасте Сережа поступил в Петербургскую консерваторию, где его наставниками были Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, Н. Н. Черепнин, А. Н. Есипова. Прокофьев обучался по трем специальностям — композитора, пианиста и дирижера. По окончании был удостоен почетной премии имени А. Г. Рубинштейна. Уже в те далекие предреволюционные годы музыка композитора поражала свежестью, динамичностью, вызывала бурные споры. Одно за другим появлялись его сочинения: 1-й и 2-й концерты для фортепьяно, вокальная сказка «Гадкий утенок», по Х. К. Андерсену, оркестровая «Скифская сюита», «Классическая симфония», ряд замечательных фортепьянных миниатюр. Горячими поклонниками искусства Прокофьева были А. М. Горький и В. В. Маяковский (шутя прозвавший его «председателем земного шара от секции музыки»).

Несколько лет Прокофьев провел за рубежом, главным образом во Франции. В эти годы с успехом прозвучали некоторые сочинения, созданные еще в Петрограде: опера «Игрок» (1916), по Ф. М. Достоевскому, «скоморошений» балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1915) — по русским народным сказкам Пермской губернии, 1-й скрипичный концерт (1917). По заказу руководителя «Русских сезонов» С. П. Дягилева были написаны балеты «Стальной скок» (1925), «Блудный сын» (1928), поставленные с участием видных русских артистов. В декабре 1932 г. Прокофьев окончательно возвратился на Родину.

Последние 20 лет жизни композитора наполнены напряженнейшим трудом. Он пишет музыку для театра и кино. Всемирную славу завоевала великолепная музыка к историко-патриотическому фильму С. М. Эйзенштейна «Александр Невский» (1938). Среди сочинений Прокофьева, ставших советской музыкальной классикой, — балеты «Ромео и Джульетта» (1936), «Золушка» (1944), опера «Семен Котко» (1939), комическая опера «Обручение в монастыре» (1940), фортепьянные, скрипичные сонаты, концерты для фортепьяно, скрипки, виолончели, кантаты и песни. В 1936 г. Прокофьев пишет симфоническую сказку для детей «Петя и волк».

В годы Великой Отечественной войны усиливается патриотическая направленность его творчества: о непобедимости великой России, о ее героической воинской славе повествуют монументальная опера Прокофьева «Война и мир» (1941—1943), музыка к фильму «Иван Грозный», 5-я, 6-я симфонии. В сочинениях последних лет своей жизни Прокофьев стремится к большей ясности, простоте художественных образов. Это — оратория «На страже мира», балет «Сказ о каменном цветке» (оба — в 1950), опера «Повесть о настоящем человеке» (1948), 7-я симфония, посвященная советской молодежи (1952). В 1952 г. композитор осуществил 2-ю редакцию оперы «Война и мир».

Прокофьев — лауреат Государственных премий СССР, народный артист РСФСР. Первым из музыкантов он был отмечен Ленинской премией (посмертно). «Я придерживаюсь того убеждения, — писал Прокофьев, — что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу».

лучили оригинальное воплощение в замечательной опере-трагедии «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»; по повести Н. С. Лескова) Шостаковича. Это произведение, вошедшее в советскую и мировую оперную классику, захватывает остротой социального конфликта, яркостью психологических характеристик.

Социальный конфликт лежит в основе оперы Кабалевского «Кола Брюньон» (по одноименной повести Р. Роллана). Она привлекает лиризмом, красочными жанровыми и драматическими сценами. В балетах реалистические тенденции наиболее полно проявились у Асафьева («Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан»), А. А. Крейна («Лауренсия»), А. М. Баланчивадзе («Сердце гор»). Тогда же, в 30-е гг., расцвел оригинальный творческий дар Хачатуряна. Композитор сумел достичь в своей музыке свободного синтеза традиций народной музыки Востока с европейской музыкальной культурой.

Его фортепьянный и скрипичный концерты, симфонии, известные балеты «Гаянэ» и «Спартак» (Ленинская премия, 1959), прекрасная музыка к драме М. Ю. Лермонтова «Мас-

БОРИС НИКОЛАЕВИЧ ЛЯТОШИНСКИЙ (1895—1968)



В музыкальной культуре Советского Союза значительное место принадлежит украинскому композитору Борису Николаевичу Лятошинскому. Им создано 5 симфоний, 4 симфонические поэмы, 3 увертюры, 4 оркестровые сюиты, произведения для фортепьяно и других инструментов; кантаты, хоры, романсы, многочисленные обработки украинских народных песен, музыка для театра и кино. Наибольшее значение имеют произведения Лятошинского для симфонического оркестра. В них проявилось не только его оркестровое мастерство, эмоциональная напряженность, но и симфоническое мышление, богатство гармонических красок.

Лятошинский родился в Житомире, там прошло его детство. Его отец был учителем истории, мать — хорошей музыкантшей. В 1918 г. он окончил юридический факультет Киевского университета, а в 1919 г. — консерваторию по классу Р. М. Глиэра, работавшего в Киеве в те годы. Впоследствии Лятошинский сам стал профессором Киевской консерватории и оставался им до конца своих дней.

В начале творческого пути Лятошинский интенсивно ищет свой индивидуальный стиль. В инструментальной музыке этого периода ощущается влияние русских композиторов — П. И. Чайковского, А. К. Глазунова и особенно любимого им А. Н. Скрябина. Однако художнику удалось выработать свой неповторимый почерк. «Не так уж много композиторов в наше время, которые отличаются такой яркостью творческого облика, как Борис Николаевич», — сказал о Лятошинском Глиэр.

Талантливый композитор, активный строитель украинской музыкальной культуры, Лятошинский был также последователем и продолжателем традиций украинской национальной школы. Его многочисленные обработки народных песен, романсы на стихи Т. Г. Шевченко, хоры а капелла, «Украинский квинтет» (1942), отмеченный Государственной премией, музыка к кинофильму «Тарас Шевченко» и ряд других произведений свидетельствуют о глубоком проникновении в фольклорные богатства украинского народа. О том же говорят и его оперы «Золотой обруч» (1930, по повести И. Франко «Захар Беркут») и «Щорс» («Полководец», 1938) — о легендарном герое гражданской войны.

Лятошинский редактирует и оркеструет оперу Н. В. Лысенко «Тарас Бульба» (совместно с Л. Н. Ревуцким) и некоторые другие произведения классика и основоположника украинской музыки.

В сочинениях послевоенного периода он как бы создает общеславянский интонационно-тематический сплав, используя и русский, и украинский, и польский мелос, а также болгарские и словацкие интонации. Это оркестровые произведения «На берегах Вислы», «Славянская увертюра», «Славянская сюита», «Славянский концерт» для фортепьяно с оркестром, симфоническая поэма «Гражина» по одноименной поэме А. Мицкевича и ряд романсов на его стихи.

Народный артист УССР, лауреат Государственных премий СССР Б. Н. Лятошинский с 1948 г. был членом правления Союза композиторов СССР. Среди его учеников в Киевской консерватории известные советские музыканты, такие, как И. Ф. Бэлза, И. Н. Шамо, Л. А. Грабовский.

карад» продолжают увлекать слушателей и сегодня.

На новый уровень поднимается развитие музыкальной культуры в союзных и автономных республиках, формируются на основе принципов социалистического реализма национальные композиторские школы. Большую помощь в этом оказывали композиторы РСФСР. Так, например, старейшие мастера Глиэр, С. Н. Василенко в сотрудничестве с молодыми узбекскими авторами сочиняли оперы для музыкального театра в Узбекистане. Уральский композитор М. П. Фролов участвовал в создании первой бурятской оперы для национального театра в Улан-Удэ, а московские композиторы В. А. Власов и В. Г. Фере трудились совместно с киргизским певцом и музыкантом С. А. Малдыбаевым над первыми национальными операми.

Молодым композиторам в национальных республиках передавали свой опыт и знания Е. Г. Брусиловский (в Казахстане), С. А. Баласанян (в Таджикистане), В. А. Золотарев (в Белоруссии) и другие. Значительную роль в пропаганде достижений национальных культур сыграли декады национального искусства,

АРАМ ИЛЬИЧ ХАЧАТУРЯН (1903—1978)



Арам Ильич Хачатурян начал учиться музыке в 1922 г., в 19 лет, до того он даже не знал нот. Когда при поступлении в Музыкальный техникум имени Гнесиных великовозрастный абитуриент сказал, указывая на виолончель: «Я хочу учиться на этой большой скрипке», — члены приемной комиссии не могли сдержать улыбки. Тем не менее его музыкальная одаренность сомнений не вызывала, и Хачатуряна приняли в класс виолончели.

Однако он не стал виолончелистом — слишком очевидно проявлял себя композиторский талант. Уже самые ранние пьесы привлекли внимание исполнителей и были изданы.

В 1929 г. Хачатурян поступил в Московскую консерваторию, в класс известного советского композитора и педагога Н. Я. Мясковского. И вновь студенческие сочинения Хачатуряна становятся репертуарными. А его дипломная работа — 1-я симфония (1934) — доказала, что в советскую музыку вошел крупный и самобытный талант, органически сочетающий традиции восточной и европейской музыки.

Его новые произведения появляются одно за другим. Удивительна не только интенсивность творческой энергии — поражает стремительность возмужания таланта. Фортепьянный концерт (1936), симфоническая поэма с облетевшей всю страну песней ашуга (1938), скрипичный концерт (1940), балет «Гаянэ» (1942), 2-я симфония (1943), музыка к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (1941) — это зрелые произведения, которые уверенно и прочно заняли место в советской музыкальной классике.

Произведения композитора, созданные после войны: балет «Спартак» (1954), концерты-рапсодии для скрипки, фортепьяно, виолончели с оркестром — быстро завоевывают признание далеко за пределами нашей страны.

Оригинальный и яркий почерк Хачатуряна узнается с первых же звуков. Захватывает мощный темперамент и жизненная сила его музыки. Очаровывает красота и пластичность мелодии. В его сочинениях, полных лирики, сверкают ослепительные краски, кипят страсти, несутся в вихре огненные танцы.

Красочное своеобразие музыке Хачатуряна придает опора на национальную культуру родной ему Армении и шире — Советского Закавказья. Композитор редко прибегает к цитированию народных мелодий. В тех случаях, когда он это делает, народный образец резко меняется, подчиняясь композиторскому стилю. Так случилось, например, с городской песенкой, положенной в основу темы второй части фортепьянного концерта.

Хачатуряном написано множество произведений в самых разных жанрах. Он оказал огромное влияние на творчество современных композиторов, в том числе и на музыкантов зарубежного Востока и Латинской Америки.

А. И. Хачатуряну — лауреату Ленинской премии и Государственных премий СССР — было присвоено звание народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда. Он был избран академиком Академии наук Армянской ССР, почетным членом ряда зарубежных академий.

проводившиеся в Москве с 1936 г. Москвичи познакомились с классическими операми Палиашвили, Спендиарова, А. Т. Тиграняна, оперной эпопеей Гаджибекова «Кёр-оглы», казахскими операми «Кыз-Жибек» и «Ер-Таргын» Брусиловского, армянским балетом «Счастье» Хачатуряна. На сцене *Большого театра* пели украинские кобзари, казахские акыны, армянские гусаны, грузинские многоголосные хоры.

Советские музыканты — пианисты, скрипачи, виолончелисты — завоевывали первые места на международных конкурсах в Париже, Вене, Варшаве, утверждая славу советской исполнительской школы. Заслуженной любовью слушателей пользовались выступления *Д. Ф. Ойстраха, Л. Н. Оборина,* Э. Г. Гилельса, Я. В. Флиера, Я. И. Зака, Р. В. Тамаркиной, М. С. Козолуповой.

В 30-е гг. наступил подлинный расцвет песенного творчества. Выдвинулись новые талантливые мастера, чьи произведения стали распространяться с помощью звукового кино, радио, грамзаписей. В эти годы утверждаются характерные черты советской песни: широта распева, заражающая энергия и дух коллективизма. Всеобщую известность получают песни *И. О. Дунаевского* «Марш веселых ребят», «Спортивный марш», «Песня о веселом ветре», исполненные юношеского задора. Духом советского патриотизма пронизаны его «Песня о Родине», «Каховка», «Марш энтузиастов».

Одновременно создавались песни В. Г. Захарова, посвященные колхозной деревне. Они впервые прозвучали в исполнении руководимого им Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого: «Вдоль деревни», «Дороженька», «Провожанье», «И кто его знает». Рождались новые песни о Красной Армии («Полюшко» Книппера, «Три танкиста» Дм. Я. и Дан. Я. Покрасс), о пограничниках («Катюша» М. И. Блантера), о трудовой доблести рабочих («Песня о встречном» Шостаковича), песни-воспоминания о героях гражданской войны («Орленок» Белого, «Тачанка» К. Я. Листова). Любовь широких масс слушателей завоевал Ансамбль песни и пляски Советской Армии, возглавляемый *А. В. Александровым;* знаменитая партизанская песня «По долинам и по взгорьям» в его обработке обрела мировую известность. Успеху наиболее признанных песен содействовало содружество композиторов с талантливыми поэтами — М. В. Исаковским, В. И. Лебедевым-Кумачом, А. А. Сурковым, Е. А. Долматовским и другими.

Незадолго до Великой Отечественной войны появились музыкальные сочинения, воспевавшие воинскую доблесть советского народа, его готовность защищать честь и независимость Родины. Осенью 1939 г. прозвучали кантата Прокофьева «Александр Невский» и

Сцена из оперы «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича. Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Москва.



симфония-кантата Ю. А. Шапорина «На поле Куликовом». Тогда же была с успехом исполнена оратория Коваля «Емельян Пугачев».

С первых же дней Великой Отечественной войны искусство было призвано помогать делу борьбы с фашизмом. Композиторы создавали симфонии и оперы, оратории и кантаты, посвященные обороне родной земли, воспевающие мужество и героизм советских людей. В военные годы появились песни, ставшие символами народного мужества. Они вдохновляли на борьбу с фашизмом, в них слышались ярость и гнев народа, его готовность к борьбе, они согревали солдатские сердца в часы отдыха (см. *Музыка Великой Отечественной войны*).

В послевоенные годы многие произведения искусства еще напоминали о пережитой народом трагедии, о трудностях борьбы и радостях достигнутой победы. Герои новых опер — партизаны, воины-летчики, комсомольцы. Были поставлены оперы «Семья Тараса» Кабалевского, «Молодая гвардия» Ю. С. Мейтуса, позднее, в 50-е гг., «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева. Главными темами советской музыки первых послевоенных лет стали темы созидательного труда и борьбы за мир. Они нашли свое претворение в ораториях «Песнь о лесах» Шостаковича, «На страже мира» Прокофьева, хоровой сюите «Река-богатырь» В. А. Макарова, «Кантате о Родине» А. Г. Арутюняна.

Богатый духовный мир наших современников,

способных глубоко и серьезно переживать радости и печали бытия, нашел свое отражение в симфониях: 27-й Мясковского, 7-й Прокофьева, 10-й Шостаковича и др.

Послевоенные годы привнесли новое поэтическое содержание и в советскую песню. На первый план выступили темы сплочения всех людей доброй воли в борьбе за мир и свободный труд. На молодежных фестивалях 50-х гг. на всех языках мира пели «Гимн демократической молодежи мира» А. Г. Новикова и «Гимн международного союза студентов» Мурадели, «Мы за мир» С. С. Туликова, «Мир победит войну» Шостаковича. Сердечный отклик у миллионов людей разных национальностей нашли полные нежного лиризма «Подмосковные вечера» *В. П. Соловьева-Седого* и пленяющая своей детской непосредственностью песня «Пусть всегда будет солнце» А. И. Островского.

ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ (1906—1975)



На Финляндском вокзале в Петрограде 3 апреля 1917 г. среди встречавших В. И. Ленина рабочих, солдат, матросов находился и 10-летний сын инженера Митя Шостакович. «Это навсегда запечатлелось в моей памяти», — вспоминал Дмитрий Дмитриевич.

Образы, рожденные Великой Октябрьской социалистической революцией, композитор воплотил во многих сочинениях, в том числе в 12-й симфонии («1917 год»), посвященной памяти В. И. Ленина (1961).

Великий композитор нашего времени, музыка которого нашла глубокий отклик в сердцах миллионов людей, создал 15 симфоний. Первую из них он написал в 19-летнем возрасте, заканчивая Ленинградскую консерваторию. Крупнейшее достижение советской музыкальной культуры 5-я симфония (1937) — «правдивое сказание о волнениях современного человечества» (так характеризовал произведение академик-музыковед Б. В. Асафьев).

В осажденном Ленинграде композитор пишет 7-ю («Ленинградскую») симфонию. «Нашей победе над фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу — Ленинграду я посвящаю свою 7-ю симфонию»,— писал Шостакович. 7-я и 12-я симфонии составляют единое звено с 11-й симфонией («1905 год», 1957), рассказывающей о первой русской революции. В этих произведениях отражены эпохальные события истории нашей страны. К числу наиболее совершенных симфоний Шостаковича относятся 4-я, 8-я, 10-я, подытожившие большой этап его творческой жизни. Последнюю, 15-ю симфонию (1971) можно считать музыкальной автобиографией Шостаковича.

Принципы симфонического музыкального мышления сказались и в камерном творчестве композитора. Шостакович написал 15 квартетов, трио, квинтет. Фортепьянный квинтет (1940) — одно из наиболее значительных камерных произведений XX в.

Шостакович работал во многих музыкальных жанрах. Он написал оперы «Нос» (1928) и «Игроки» (не окончена) на сюжеты из произведений Н. В. Гоголя, «Катерину Измайлову» («Леди Макбет Мценского уезда», 1932) по повести известного русского писателя Н. С. Лескова, балеты «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей», музыкальную комедию «Москва, Черемушки», монументальный фортепьянный цикл — 24 прелюдии и фуги, концерты для фортепьяно, скрипки, виолончели с оркестром, хоровые сочинения (среди них «Десять поэм» для хора без сопровождения на стихи русских революционных поэтов), вокальные, инструментальные произведения, музыку к кинофильмам «Встречный», «Великий гражданин», «Овод», «Гамлет» и др. Шостакович был также выдающимся пианистом. Много лет он преподавал в Ленинградской и Московской консерваториях. Среди его учеников такие известные композиторы, как Г. В. Свиридов, К. А. Караев, Б. И. Тищенко, Дж. Гаджиев, Б. А. Чайковский.

Шостакович являлся почетным членом многих музыкальных академий мира. Ему первому из музыкантов было присвоено звание Героя Социалистического Труда, он был удостоен звания народного артиста СССР, лауреата Международной премии Мира, Ленинской премии и Государственных премий СССР.

Характеризуя значение творчества Шостаковича, Т. Н. Хренников сказал: «Поколения советских музыкантов, поколения многочисленных любителей искусства никогда не перестанут с благоговением внимать этой прекрасной музыке...»


Сцена из оперы «Мертвые души» Р. К. Щедрина. Большой театр СССР. Москва.

Обогащается репертуар музыкальных театров. Он включает и образы классической литературы (балеты «Золушка» Прокофьева, «Медный всадник» Глиэра), и картины революционного прошлого (оперы «Декабристы» Шапорина, «Мать» Хренникова, «Никита Вершинин» Кабалевского), и знакомые всем мотивы русских сказок и легенд (балеты «Сказ о каменном цветке» Прокофьева, «Конек-Горбунок» Р. К. Щедрина). Жизнерадостным юмором пронизаны комические оперы «Обручение в монастыре» («Дуэнья») Прокофьева и «Укрощение строптивой» Шебалина.

В 50—70-х гг. в музыкальном искусстве происходят существенные изменения. Расширяется круг жизненных образов и сюжетов, обновляются его выразительные средства, совершенствуется форма. По-прежнему активно трудятся музыканты старшего поколения во главе с великим симфонистом современ-

МУХТАР АШРАФОВИЧ АШРАФИ (1912—1975)



Мухтар Ашрафович Ашрафи — композитор, дирижер, народный артист СССР. Он принадлежал к первому поколению узбекских композиторов, овладевших европейскими приемами композиторской техники и сумевших создать органический сплав их с узбекской музыкой народной устной традиции.

Ашрафи родился в Бухаре. Сын известного народного певца, он с детства слышал пение выдающихся исполнителей народной музыки. Мальчик самостоятельно научился игре на народных инструментах дутаре и тамбуре. В 1930 г. он окончил Институт музыки и хореографии в Самарканде по классу теории. В Московской консерватории Ашрафи занимался по классу композиции у Б. С. Шехтера и выдающегося композитора и педагога С. Н. Василенко. Совместно с Василенко Ашрафи написаны были две оперы: «Буран» (1939) и «Великий канал» (1941). Эти произведения созданы на материале узбекского фольклора, знатоком которого был Ашрафи. Он явился также зачинателем симфонической музыки своей республики. 1-я симфония («Героическая») была написана в 1942 г. За ней последовал ряд симфонических произведений — 2-я симфония («Слава победителям»), эпическая симфония «Сказание о Рустаме» по мотивам «Шахнаме» А. Фирдоуси, поэма-рапсодия «Тимур Малик», семь симфонических сюит, основанных на народном материале. Им создан ряд вокально-симфонических произведений: кантата «Песнь о счастье», вокально-симфоническая поэма «В грозные годы» и др.

Ашрафи был первым узбекским профессиональным дирижером. Он стал главным дирижером Узбекского академического Большого театра оперы и балета имени А. Навои и его директором. Но композиторское творчество продолжалось. В 1958 г. Ашрафи написал оперу «Дилором», по мотивам поэмы Алишера Навои, а в 1962 г. — оперу «Сердце поэта». В 1969 г. появился балет «Мухаббат» («Амулет любви») по мотивам произведения индийского драматурга Б. Гарги, затем балет «Любовь и меч» (1972) по мотивам поэмы С. Айни. Перу Ашрафи принадлежит и ряд сочинений малых форм — для фортепьяно, скрипки, квартета и разных инструментов, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам, романсы.

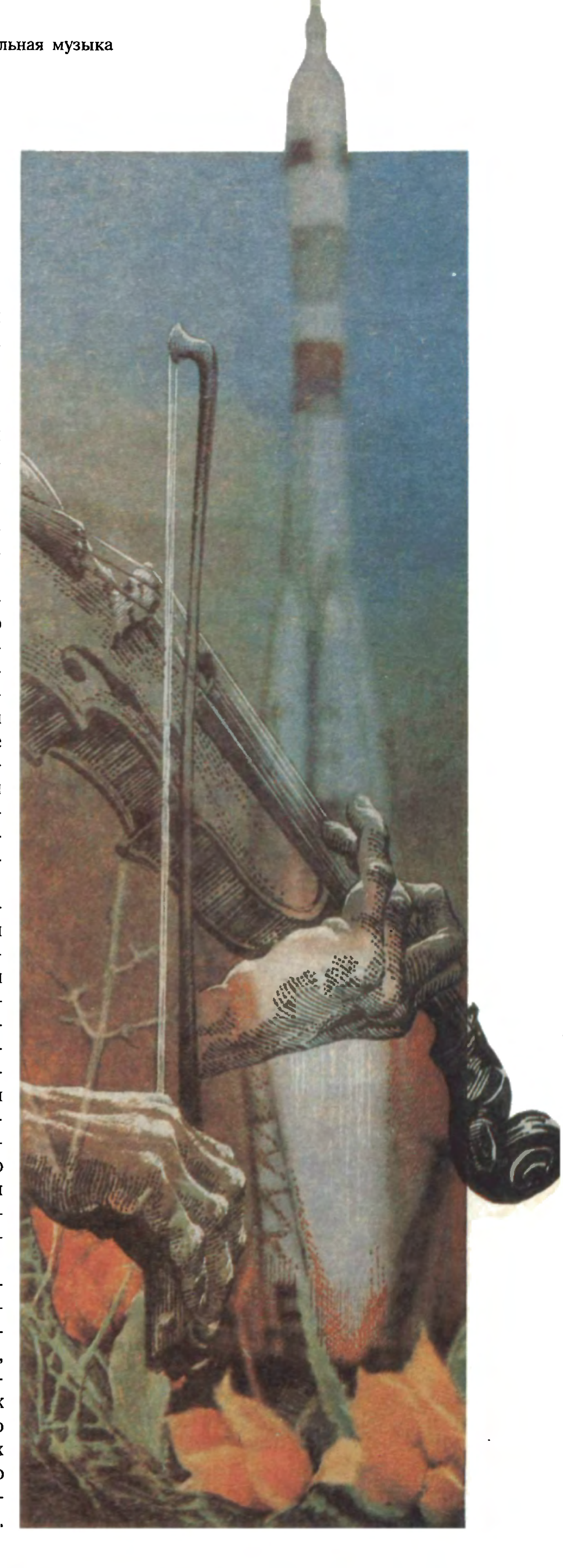
Ашрафи был также профессором и ректором Ташкентской консерватории, носящей его имя. Он лауреат Государственных премий СССР.

ности Шостаковичем. В 1958 г. за 11-ю симфонию («1905 год»), посвященную событиям первой русской революции, композитору была присуждена Ленинская премия. Список его сочинений обогащается концертами для скрипки, для виолончели с оркестром, струнными квартетами, вокальными циклами на стихи Микеланджело, А. А. Блока, М. И. Цветаевой. Композитор стремится полнее и глубже отразить волнующие его проблемы бытия. Его по-прежнему увлекают наиболее острые вопросы современности: борьба за мир и свободу, тяга к духовной красоте, высокой нравственной чистоте. Эти устремления с исключительной художественной силой воплотились в его последних симфониях — в 13-й (на стихи Е. А. Евтушенко) и 14-й (на стихи русских и зарубежных поэтов), автобиографической 15-й, а также в вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» (на стихи Евтушенко) и 8-м квартете «Памяти жертв фашизма и войны».

Почетное место среди мастеров советской музыки принадлежит Кабалевскому. Он успешно продолжает свою композиторскую деятельность, выступив как автор оратории «Реквием» (на стихи Р. И. Рождественского), нескольких инструментальных концертов, оперетты «Весна поет». Важное место в его творчестве занимает музыка для детей (см. *Детская музыка*). В 1968 г. композитор осуществил 2-ю редакцию оперы «Кола Брюньон» (Ленинская премия, 1972). Много труда и энергии вкладывает он в дело музыкально-эстетического воспитания детей и юношества.

По-новому раскрылось оптимистическое дарование Т. Н. Хренникова. Он выступил в эти годы с несколькими сочинениями для музыкального театра, в частности с балетами «Любовью за любовь» (по комедии Шекспира «Много шума из ничего») и «Гусарская баллада» (по комедии А. К. Гладкова «Давным-давно»). Лучшие черты дарования Хренникова — яркая театральность, мелодическая ясность, жизнелюбие — проявились в его симфонических партитурах: 3-й симфонии, фортепьянных и скрипичных концертах, в его песнях и хорах, в музыке к кинофильмам и телеспектаклям. За 2-й концерт для фортепьяно с оркестром композитору была присуждена Ленинская премия (1974).

Среди учеников Шостаковича одним из самых своеобразных художников нашего времени стал Г. В. Свиридов. Многим слушателям хорошо знакомы его поэтически яркие, ораториальные сочинения на стихи Маяковского, С. А. Есенина, Блока. Свиридов, как никто другой, умеет раскрыть «музыкальную душу» классических стихов, выстроить на их основе прекрасные звуковые полотна. Широко известны его песни на стихи А. С. Пушкина, Блока, Есенина, А. С. Исаакяна, Р. Бёрнса.









Картины родной природы, крестьянского быта воплощены композитором в кантате «Курские песни», основанной на подлинных мелодиях курского края. «Патетическая оратория» (Ленинская премия, 1960), поэма «Памяти Сергея Есенина», «Пушкинский венок» входят в золотой фонд советской хоровой музыки.

В эти годы выдвинулась плеяда одаренных композиторов, проявивших себя в разных жанрах: опере, симфонии, песне, хоровой музыке. Это Р. К. Щедрин, С. М. Слонимский, А. П. Петров, А. Я. Эшпай, Б. А. Чайковский, А. Н. Холминов, А. Г. Шнитке, А. Н. Пахмутова, Б. И. Тищенко, Э. В. Денисов В. А. Гаврилин и другие.

Творчество Щедрина отмечено созданием произведений в разных жанрах: рядом с симфониями и ораториями звучат его песни из кинофильмов, программные пьесы для фортепьяно. На сцене Большого театра поставлено несколько его произведений, в том числе лирическая опера из колхозной жизни «Не только любовь», опера «Мертвые души» (по Н. В. Гоголю), балеты «Анна Каренина» (по Л. Н. Толстому), «Чайка» (по А. П. Чехову) и др. Щедрин широко использует различные формы русского народного творчества — от деревенской частушки до поминальных плачей и эпических сказов: так родились его концерты для оркестра «Озорные частушки», «Звоны», патриотическая оратория «Ленин в сердце народном». Известны также его монументальная «Поэтория» на стихи А. А. Вознесенского, хоры на слова Пушкина (строфы из «Евгения Онегина»), хоровая поэма «Казнь Пугачева». Он — лауреат Ленинской премии.

Плодотворен в своих исканиях ленинградец Слонимский, автор опер «Виринея» (о революционных переменах в русской деревне 1918 г.; по повести Л. Н. Сейфуллиной) и «Мария Стюарт». На сцене Большого театра поставлен его балет «Икар» — о мифическом герое Древней Греции, взлетевшем на крыльях к солнцу. С успехом исполнялись многие камерные сочинения, в частности «Песни вольницы» на тексты из русского фольклора.

Яркими самобытными чертами отличается музыка ленинградского композитора Петрова. Широко известны его песни из кинофильмов, балеты, оратории. Оригинальна его музыка к балету «Сотворение мира» (по мотивам антирелигиозных карикатур французского художника Ж. Эффеля). Самые крупные работы Петрова — опера «Петр Первый», воскрешающая картины русской истории, и опера-феерия «Маяковский начинается» — о творческом формировании великого советского поэта.

Любители песни хорошо знают сочинения Пахмутовой, Эшпая. Оба композитора успеш-

но работают и в других жанрах. Так, Эшпай написал несколько симфоний и концертов, музыку к балету «Ангара» (по мотивам пьесы А. Н. Арбузова «Иркутская история»). Пахмутовой наряду с популярными молодежными и пионерскими песнями и кантатами принадлежат оркестровые увертюры, балет «Озаренность».

К песенному творчеству обратились и другие мастера, привнесшие в него живое чувство времени и художественную изобретательность. Это композиторы Островский, П. И. Майборода, А. А. Бабаджанян, Д. Ф. Тухманов, Э. С. Колмановский, О. Б. Фельцман, Я. А. Френкель, М. Л. Таривердиев, В. Я. Шаинский, Е. Н. Птичкин, В. Е. Баснер, Р. И. Лагидзе, поэты Рождественский, Матусовский, Р. Г. Гамзатов, Н. Н. Добронравов. Память о прошедшей войне запечатлена в таких песнях, как «На безымянной высоте» Баснера, «Журавли» Френкеля, «День Победы» Тухманова.

Всеобщим признанием пользуется музыка

Сцена из балета «Лесная песня» М. А. Скорульского. Академический театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. Киев.



КАРА АБУЛЬФАЗ ОГЛЫ КАРАЕВ (1918—1982)



Среди создателей советского многонационального музыкального искусства одно из почетных мест принадлежит азербайджанскому композитору Герою Социалистического Труда, народному артисту СССР, лауреату Ленинской премии и Государственных премий СССР К. А. Караеву.

Кара Абульфаз оглы Караев родился в Баку. Он учился в Азербайджанской консерватории, увлекался фольклором, записывал народные песни и танцы, ашугские мелодии и мугамы. В формировании его своеобразного таланта большую роль сыграли два выдающихся музыканта нашего времени: у У. Гаджибекова молодой Караев учился постижению богатств национального музыкального искусства; завершил он свое образование в Московской консерватории по классу композиции у Д. Д. Шостаковича.

Еще в студенческие годы Караева увлекают произведения крупной формы. В это время были написаны кантата «Песня сердца» (1938), две симфонии (1944, 1946), совместно с Дж. Гаджиевым опера «Вэтэн» («Родина», 1945). В золотой фонд советского музыкального искусства вошла симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» по мотивам поэмы Низами (великого азербайджанского гуманиста XII в.) — музыкальный рассказ о прекрасной любви двух юных героев и их печальной судьбе (1947).

Мировую славу принес Караеву балет «Семь красавиц» (1952), также навеянный поэтическими образами Низами. Используя интонации и ритмы азербайджанского фольклора, автор рисует сцены из жизни народа, образы главных героев балета — Айши и Мензер.

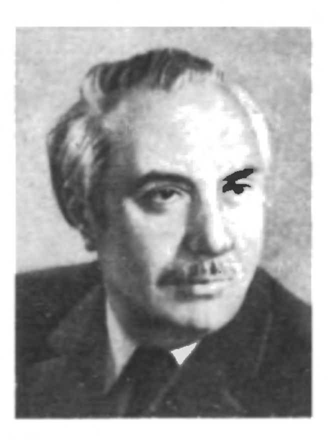
Караев пишет музыку и в других жанрах: два квартета, хоры, песни, романсы, сочинения для фортепьяно, скрипки. Значительную лепту композитор внес в музыку для театра и киномузыку. Достаточно назвать такие сочинения, как «Дон Кихот», «Повесть о нефтяниках Каспия», «Вьетнам», «Оптимистическая трагедия».

В балете «Тропою грома» (1958), написанном по одноименному роману П. Абрахамса, Караев обратился к теме борьбы народов за свободу. За музыку балета «Тропою грома» в 1967 г. Караеву присуждена Ленинская премия.

Новый этап в творчестве Караева ознаменовала 3-я симфония для камерного оркестра (1965), концерт для скрипки с оркестром (1967), мьюзикл «Неистовый гасконец» (1973, по мотивам пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак»).

Многогранную творческую работу Караев сочетал с активной общественно-педагогической деятельностью. Он был профессором Азербайджанской консерватории, академиком республиканской Академии наук, бессменным руководителем Союза композиторов Азербайджана.





Т. Н. Хренников.
Г. В. Свиридов.
О. В. Тактакишвили.

азербайджанского композитора *К. А. Караева*. Его перу принадлежат ряд симфонических и камерных пьес, балеты «Семь красавиц», «Тропою грома» (Ленинская премия, 1967), музыкальная комедия «Неистовый гасконец» (по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак»). К ведущим композиторам Азербайджана принадлежал также Ф. М. Амиров, автор оперы «Севиль» (на современный сюжет), балета «Тысяча и одна ночь» (по мотивам арабских сказок), симфонических мугамов «Шур», «Кюрд-овшары», концертов для фортепьяно с оркестром.

В Грузии успешно трудится О. В. Тактакишвили. Им написаны оперы «Миндия», «Похищение луны», «Три жизни», оратории «По следам Руставели», «Николоз Бараташвили», симфонии, инструментальные концерты. Плодотворно работают талантливые композиторы Г. А. Канчели (5 симфоний, опера, музыка к кинофильмам), С. Ф. Цинцадзе, С. И. Насидзе, Б. А. Квернадзе.

Разносторонними мастерами зарекомендовали себя М. М. Скорик, В. С. Губаренко, Г. И. Майборода, В. В. Сильвестров, Е. Ф. Станкович, Л. В. Дычко (Украина); Е. А. Глебов, Д. Б. Смольский, С. А. Кортес (Белоруссия); Э. М. Мирзоян, А. Р. Тертерян, Т. Е. Мансурян, Э. С. Оганесян (Армения); Э. М. Тамберг, В. Р. Тормис, Я. П. Ряэтс (Эстония); Н. Г. Жиганов (Татарская АССР); Ч. Нурымов (Туркмения); М. М. Таджиев (Узбекистан); В. Г. Загорский, Е. Д. Дога (Молдавия); М. М. Кажлаев, Ш. Р. Чалаев (Дагестанская АССР) и другие.

Успехам советской музыки содействуют всесоюзные и республиканские фестивали, конкурсы, творческие смотры (см. *Конкурсы и фестивали*).

Широкий отклик общественности получил ежегодный фестиваль «Московская осень», где впервые прозвучали многие сочинения композиторов-москвичей. С 1981 г. в столице проводятся также Международные фестивали новой музыки, пропагандирующие лучшие произведения композиторов разных континентов на современные актуальные темы. Раз в четыре года в Москве устраивается Международный конкурс музыкантов-исполнителей имени П. И. Чайковского, где получают «боевое крещение» молодые пианисты, скрипачи, виолончелисты, певцы из разных стран мира.

Важную роль в культурной жизни страны играют музыкальные театры (см. *Музыкальные театры СССР, Московский Детский музыкальный театр*), где, наряду с шедеврами русской и мировой классики, ставятся новые оперы и балеты современных авторов. Таковы, например, оперы «Матушка Кураж» (по пьесе Б. Брехта) Кортеса, «Музыка для живых» Канчели, «Пророк» (по Пушкину) В. А. Кобекина, «Живи и помни» (по повести В. Г. Распутина) К. Е. Волкова, «Ванька» и «Свадьба» (по Чехову) Холминова, «Огненное кольцо» Тертеряна, «Вий» (по Гоголю) Губаренко и др.

В 60—70-е гг. широко распространяются новые формы популярной музыки: сольные песни популярных поэтов — «бардов», *вокально-инструментальные ансамбли (ВИА)*. Появляются новые типы драматических спектаклей, основанные на широком использовании современных форм эстрадной музыки. Таковы некоторые спектакли в Московском театре имени Ленинского комсомола, в Большом драматическом театре имени М. Горького в Ленинграде с музыкой А. Л. Рыбникова, Г. И. Гладкова, А. Н. Колкера.

В 70—80-х гг. появляются новые хоровые коллективы, обладающие высоким мастерством и чувством нового. Таковы камерные хоры под руководством В. Н. Минина, В. К. Полянского, русский фольклорный ансамбль Д. В. Покровского. Успехи камерных хоров содействовали бурному расцвету хоровой музыки в 70—80-е гг. С большим интересом были встречены слушателями новые хоровые циклы Свиридова («Пушкинский венок», «Ночные облака»), Н. Н. Сидельникова («Романсеро о любви и смерти», «Сычуанские элегии»), Гаврилина («Перезвоны»).

На разных этапах развития советского музыкального искусства в разных жанрах советскими композиторами успешно решалась задача воплощения ленинской темы (см. *Лениниана музыкальная*).

Советская музыка активно участвует в жизни общества: формирует идейные убеждения, воспитывает высокие нравственные качества и эстетические вкусы советских людей. В ней

находят отражение благородные идеи революционного преобразования мира, построения коммунистического общества. В плодотворном сотрудничестве старых мастеров и молодежи ширится и обогащается многонациональная музыкальная культура Страны Советов.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В МУЗЫКЕ

Безграничный мир жизни, человеческих чувств, мечтаний и идеалов есть содержание музыки, выявленное с помощью музыкальной формы. Иногда человек предстает в музыке в качестве главного героя, персонажа, как, например, смелый пионер Петя или его ворчливый дедушка в симфонической сказке С. С. Прокофьева «Петя и волк». Но чаще он остается как бы за кадром. «Я думал, сердце позабыло» — так начинается одно из стихотворений А. С. Пушкина. Кто этот «я»? Стремимся ли мы зрительно представить облик лирического героя? Нет, способ восприятия здесь иной: герой смотрит на мир вместе с нами. Мы не видим его, но явственно ощущаем его присутствие. А если стихотворение глубоко взволновало нас, то это значит, что «художественное я» стихотворения слилось с нашим собственным «я». Такого полного слияния умеет добиваться и музыка. «Широка страна моя родная», — поет человек и испытывает те же чувства, что и герой песни. «Художественное я», обязательное для всех искусств, принимает различные формы. Можно говорить о герое конкретного произведения, например маленькой прелюдии, но также — и о героях индивидуального, национального и исторического стилей.

Какими же сторонами раскрывается в музыке человек — и изображенный персонаж, и «художественное я»? Для персонажа очень важны внешние приметы его облика. Музыка, конечно, не может изобразить цвет волос или форму носа. Но воплощаемые ею особенности жестов, походки и манеры речи невольно заставляют домысливать и внешний вид персонажа. Трудно не представить себе мямлю, рохлю Вашека, слушая его арию «Ах, что это тако-ое!» из оперы Б. Сметаны «Проданная невеста», или по-лисьи хитрого и липкого Бомелия из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Инструментальная музыка тоже полна персонажей — галантных, юрких, суматошных, эксцентричных, величавых, благородных и вульгарных.

С легкостью различаем мы в музыке типы женских и мужских характеров. Достаточно напомнить, к примеру, о тонкой, хрупкой и нежной Снегурочке и пылкой, страстной Купаве из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка».

Велики возможности музыки в воспроизведении психических и эмоциональных состояний человека. Почти физически ощущаем мы тяжкое и смутное течение странно путающихся мыслей в сцене бреда князя Андрея из оперы Прокофьева «Война и мир».

В персонажах и героях, как и в живых людях, возраст, темперамент, жизненный тонус, эмоциональные состояния тесно сплетены с чертами социальными, историческими, культурными, национальными. Человек ликовал, отчаивался, испытывал гнев во все времена, во всех странах. Смеялись короли, смеялись крестьяне, смеялись ремесленники. Но мы не найдем двух одинаково выраженных чувств. Сколько, например, видов радости в музыке? Столько, сколько в ней героев. Искрометная итальянская тарантелла и удалая русская пляска, томно-сладостное аргентинское танго и горделивый полонез, бесхитростная радость пастушеского наигрыша и изысканно-жеманный придворный танец, трепетный экстаз героя произведений А. Н. Скрябина и целомудренное ощущение счастья, наполняющее мелодии С. В. Рахманинова, — за всеми этими проявлениями радости мы ощущаем конкретного человека.

Различное жизненное содержание также вызывает различные чувства. Бестолковая и злая радость горе-богатыря Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, предательски убившего соперника, и светлая радость Людмилы — принципиально разные чувства.

Как же воплощает музыка обстоятельства жизни? Широко пользуется она изобразительными приемами. Часто мы слышим в ней журчание ручейков, шум прибоя, раскаты грома, завывания бури или еле слышный шелест листвы, голоса птиц. Но даже эти простейшие звукоизображения оказываются проявлениями внутреннего мира человека. «Рассвет на Москве-реке» М. П. Мусоргского, «Утро» Э. Грига — это, конечно же, не только картины просыпающейся природы, расцветающей в звуках и красках, это также и обновление души человека.

Музыка может воссоздавать и более сложные жизненные обстоятельства. Нельзя в буквальном смысле слова изобразить такое социально-политическое явление, как фашизм. Но можно создать его обобщенный образ, как это с гневом и негодованием сделал Д. Д. Шостакович в своей 7-й симфонии. Развязно-танцевальные, почти опереточные мотивчики накладываются на механический маршевый ритм. В результате складывается образ чудовищной бездуховности, нагловато-самодовольного, кичливого любования силой. Эта страшная сила надвигается, подминая под себя всё,

заслоняет весь горизонт, пока не останавливается силой духовной и гуманной. Наряду со статичными зарисовками жизненных обстоятельств мы встречаемся в музыкальных произведениях и с различными ситуациями, событиями.

Содержание музыки неотделимо от ее *формы*. Как же строится музыкальная форма, воплощающая содержание? Мельчайшими ее частичками являются *интонации*, которые связывают воедино все ее стороны — темповую, высотную, громкостную, ритмическую, тембровую, артикуляционно-фразировочную. Без смысла интонация не может существовать, она умирает.

Из последования интонаций строится *мелодия*. Движения и противодвижения интонационных линий пронизывают *фактуру* — совокупность всех голосов и элементов многоголосия. В крупной форме появляется музыкальная драматургия, фабула, сюжет. Названия эти, взятые из театра и литературы, не случайны. Они связаны с тем, что музыка искала различные способы построения своего художественного мира, опираясь на опыт других искусств. Первые части сонат и симфоний Й. Гайдна и В. А. Моцарта строятся как бы по законам театра: в ярких темах угадываются персонажи, мы слышим их голоса, музыка насыщена диалогами и спорами. В романтической сонатной форме на первый план выходит лирический герой: чередования различных тем воспринимаются как его душевный конфликт. Композиторы-романтики изобрели и совершенно новый для своего времени способ организации содержания: в свои инструментальные *баллады* они по образцу баллад литературных и вокальных ввели фигуру «рассказчика», заинтересованно и страстно повествующего о необычных, значительных и тревожных событиях.

В современной музыке найдены новые приемы построения содержания. Часто используются литературные и кинематографические приемы «внутреннего монолога» например, в симфониях Г. А. Канчели, в произведениях А. Г. Шнитке.

Музыкальная форма выполняет также еще одну, чрезвычайно важную роль: она руководит восприятием, помогает ему. В мелодике массовых песен каждая новая фраза часто начинается с того же звука, на котором окончилась предыдущая. Такая цепная связь способствует запоминаемости напева.

Организация *лада, гармонии, ритма,* композиционных форм тысячами нитей сшивает звуковую ткань музыкального произведения, создавая ту совершенную форму, которая воплощает смелые и глубокие образные мысли о мире, счастье и красоте, мысли, близкие и понятные миллионам людей на земном шаре.

СОЛЬФЕДЖИО

Словом «сольфеджио» называется учебный предмет, посвященный развитию музыкального слуха. В основе сольфеджио лежит пение с называнием звуков. Отсюда произошло и само слово: оно образовалось из сочетания двух слогов — «соль» и «фа» (в странах английского языка предмет так и называется — «сольфа»). Истоки сольфеджио уходят далеко в глубь веков — в музыкальную культуру Древнего Египта, Китая, Греции, где большое внимание уделялось обучению мальчиков пению. Основным в занятиях обычно было разучивание мелодий по слуху и пение их наизусть. Ритм и изменения высоты звуков учитель указывал условными движениями руки и пальцев (это называлось хейрономией), а также мимикой и движениями головы.

Следующий этап в развитии сольфеджио наступает с возникновением нотного письма (см. *Нотная запись*).

Начиная с эпохи *Возрождения* значение сольфеджио как предмета, связанного с практическим музицированием, непрерывно возрастает. С обогащением средств музыкального языка и развитием инструментальной музыки расширяются границы сольфеджио. Создаются специальные упражнения на изучение *ритма*, тональностей, *интервалов* и аккордов. Появляются различные методы их практического освоения. Они объединяются двумя основными системами сольфеджио — абсолютной и относительной. В последней, имеющей более древние традиции, при пении слоговые названия звуков не связываются с одной определенной высотой (например, слогом «до» может обозначаться любой звук). При этом вместо нот и нотных линеек применяются ручные знаки (по типу хейрономии), буквенные и цифровые обозначения звуков в *ладу*, а также слоговые обозначения ритмических длительностей. С XIX в. эта система распространилась во многих странах (Англии, Франции, Германии и др.), получив множество различных вариантов. Сейчас она широко используется в Венгрии, а в нашей стране — в республиках Советской Прибалтики. Относительной системой нередко пользуются в начальный период обучения в музыкальной школе. Дальнейшее же обучение, связанное с инструментальной игрой, основывается на абсолютной системе, где каждый звук в пении называется так же, как и соответствующий ему звук на инструменте.

Понимать музыкальный язык разных эпох и стилей можно лишь путем всестороннего воспитания музыкального слуха. Он есть у каждого человека, но не у всех одинаковый. Некоторые обладают абсолютным слухом, т. е. способностью определять и воспроизводить точ-

ную высоту звуков. Слух может быть и относительным, его надо развивать с детства. Сегодняшнее сольфеджио — предмет, включающий пение по нотам и упражнения, направленные на развитие чистой интонации, чувства ритма, музыкальной памяти (запоминание на слух мелодий и созвучий), а также навыков нотной записи звучащей музыки (музыкальный диктант).

Слово «сольфеджио» имеет и другое значение. Так называют упражнение для вокалистов (часто с инструментальным сопровождением), которое исполняется с называнием нот.

СОНАТА

Слово «соната» образовано от итальянского глагола «сонаре» — «звучать». Впервые так стали называть свои произведения испанские композиторы XVI в. Ранние сонаты были *полифоническими,* например трио-сонаты для 3 инструментов — скрипки (или флейты), виолы да гамба и клавесина. Когда на смену полифоническому стилю пришел гомофонный (ведущую роль стал играть главный голос с яркой *мелодией,* а остальные приобрели сопровождающий, аккомпанирующий характер), то первенствующее значение приобрела соната для сольного инструмента с сопровождением, в первую очередь для скрипки. В XVII—XVIII вв. скрипичные сонаты сочиняют крупнейшие итальянские композиторы — Дж. Витали, Дж. Тартини, А. Корелли, А. Вивальди. Клавишный инструмент выполнял в них чисто аккомпанирующую функцию.

Г. Ф. Гендель и особенно И. С. Бах уже создают сонаты для клавишного инструмента. К этому времени соната оформилась как многочастная инструментальная пьеса с богатым образно-эмоциональным содержанием. Наиболее типичен был такой порядок частей: медленно — быстро — медленно — быстро. Первая часть чаще всего имела импровизационно-вступительный характер; третья, медленная, строилась на ритмах сарабанды или сицилианы — испанского и итальянского народных танцев.

С конца XVIII в. на первый план по своему значению выдвигается фортепьянная соната. *Фортепьяно* пришло на смену клавесину и принесло с собой все богатство оттенков громкой и тихой игры; оно способно было и на стремительную беглость, и на оркестровое громогласие. Все эти качества с особой силой проявились в фортепьянных сонатах Л. Бетховена, хотя многое в этом направлении сделали его предшественники — Й. Гайдн, В. А. Моцарт, М. Клементи. Бетховен придал сонатам симфонический размах, масштабность («Аврора», «Аппассионата»).

Соната — один из основных жанров *камерно-инструментальной музыки.* Она существует не только как жанр, но и как форма. Сонатная форма — одна из самых развитых форм инструментальной музыки. Она типична для первых частей сонатно-симфонического цикла (в это понятие входят сонаты, *симфонии, квартеты* и многие другие крупные произведения; см. *Форма музыкальная*).

Композиторы-романтики Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, И. Брамс в своих сонатах по-новому раскрыли беспокойный, мятежный, изменчивый внутренний мир человека.

Значительное развитие у Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса получила соната-дуэт для сольного инструмента (скрипки, виолончели, кларнета, валторны) и фортепьяно.

Наибольшее количество сонат написано в 3 частях, но встречаются сонаты двухчастные и четырехчастные. Первая часть сонаты писалась обычно в сонатной форме, но иногда на ее месте можно найти форму *вариаций* (Моцарт, Бетховен). Вторая часть — медленная, она писалась либо в сонатной форме, но без разработки, либо в сложной трехчастной; третья (менуэт, *скерцо*) — в сложной трехчастной, а быстрый финал — в форме *рондо,* рондо-сонаты, реже — вариаций. В сонатах Шопена медленная часть и скерцо меняются местами. Лист создает одночастные сонаты типа музыкальной поэмы (соната «По прочтении Данте»). В их основе лежит очень широко развитая сонатная форма с многими темами, их преобразованиями и контрастными эпизодами.

В русской музыке фортепьянная соната достигает своего расцвета в конце XIX — начале XX в. (П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер). Сонаты для самых разных инструментов создали советские композиторы С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, А. Н. Александров, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, Д. Б. Кабалевский, М. С. Вайнберг, Р. К. Щедрин и другие. Все более сложными и разнообразными становятся в них и музыкальный язык, и принципы построения, и содержание.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Социалистический реализм — творческий метод советского искусства, основанный на правдивом, исторически конкретном изображении действительности в ее революционном развитии. Социалистический реализм требует от художника умения видеть и отражать в своем творчестве новые, прогрессивные явления жизни, новые отношения людей. Смело и глубоко

проникая в жизненные процессы, обнажая противоречия и конфликты, активно борясь против враждебных влияний, против пережитков капитализма в сознании людей социалистического общества, искусство социалистического реализма способствует утверждению нового, революционного, прогрессивного.

Социалистический реализм — это *реализм*, основывающийся на идеях марксизма-ленинизма, его главные эстетические принципы — правдивость, *народность, партийность* искусства.

Метод этот чрезвычайно плодотворен. Ни в коей мере не сковывая творческую индивидуальность художника, а, напротив, создавая максимально благоприятные возможности для ее всестороннего раскрытия, он в то же время нацеливает мастеров искусств на решение тех творческих задач, которые наиболее полно соответствуют времени, его актуальным проблемам.

Метод социалистического реализма органически вытекает из ленинского учения о партийности искусства, которое предполагает прежде всего его коммунистическую идейность. Именно глубина идейного содержания, яркость и выразительная сила художественных образов определяют общественную значимость музыкального произведения. Крайне важна здесь также народность музыки, широта ее слушательского адреса. В беседе с Кларой Цеткин о сущности искусства, его задачах и функциях В. И. Ленин сказал так: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».

Лучшие произведения советских композиторов убеждают, что они в полной мере соответствуют ленинской характеристике искусства. Их объединяет стремление ставить задачи большие, масштабные, насыщать их глубоким идейным содержанием. Композиторы выбирают темы, связанные с важнейшими моментами в истории нашей Родины и всего человечества, с воплощением образа величайшего гения человечества Владимира Ильича Ленина (см. *Лениниана музыкальная*), с радостью нашей мирной жизни.

Решаются эти творческие задачи с максимальной образной глубиной и художественным совершенством. Каждое произведение отличается яркостью выразительных средств, точным отбором их в процессе новаторского развития традиций русской и мировой классики, опирается на сокровища народного музыкального творчества. Каждое — обогащает духовную культуру слушателей и зрителей, пробуждает в них художников и развивает их. Глубина идейного замысла, впечатляющая сила его воплощения активно способствуют объединению чувств, мыслей и воли широчайших масс слушателей в стремлении к светлым идеалам гуманизма, мира, добра, социального прогресса.

СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ СССР

Это общественная творческая организация, объединяющая советских композиторов и музыковедов; создана в 1932 г. Союз композиторов призван способствовать созданию высокоидейных и художественно значительных музыкальных произведений, утверждающих принципы *социалистического реализма,* развивающих традиции национальных культур народов СССР, воспитывать композиторов и музыковедов в духе коммунистической идеологии и содействовать их творческому росту и совершенствованию мастерства.

В 1948 г. (19—25 апреля) состоялся 1-й Всесоюзный съезд композиторов, который принял устав и избрал правление Союза композиторов СССР.

Высший руководящий орган Союза композиторов СССР — Всесоюзный съезд, избирающий свой исполнительный орган — правление, которое 2 раза в год проводит пленумы.

Во время пленумов проходят многочисленные концерты, премьеры новых сочинений советских композиторов, оперные и балетные постановки. Каждый пленум — это отчет композиторов о проделанной работе, обмен опытом, дискуссии по актуальным темам.

Текущими вопросами деятельности Союза композиторов в периоды между пленумами занимается его секретариат, избираемый Всесоюзным съездом. Секретариат включает представителей ведущих организаций Союза композиторов СССР. Первый секретарь правления Союза композиторов СССР (с 1948 г.) — Т. Н. Хренников.

Союз композиторов СССР имеет свои печатные органы: журналы «Советская музыка» и «Музыкальная жизнь». Кроме того, в его ведении находится также издательство «Советский композитор».

Большую роль в жизни Союза играет Всесоюзное бюро пропаганды советской музыки, организующее концерты, фестивали советской музыки, выставки как у нас в стране, так и за рубежом.

Союз композиторов СССР активно участвует в работе Международного музыкального совета при ЮНЕСКО, Международного общества по музыкальному воспитанию, организует крупные международные конгрессы, симпозиумы, фестивали. Регулярно проходят совещания с представителями Союзов композиторов стран социалистического содружества.

В художественной и культурной жизни нашей страны Союз композиторов СССР занимает значительное и почетное место. Награжден орденом Ленина.



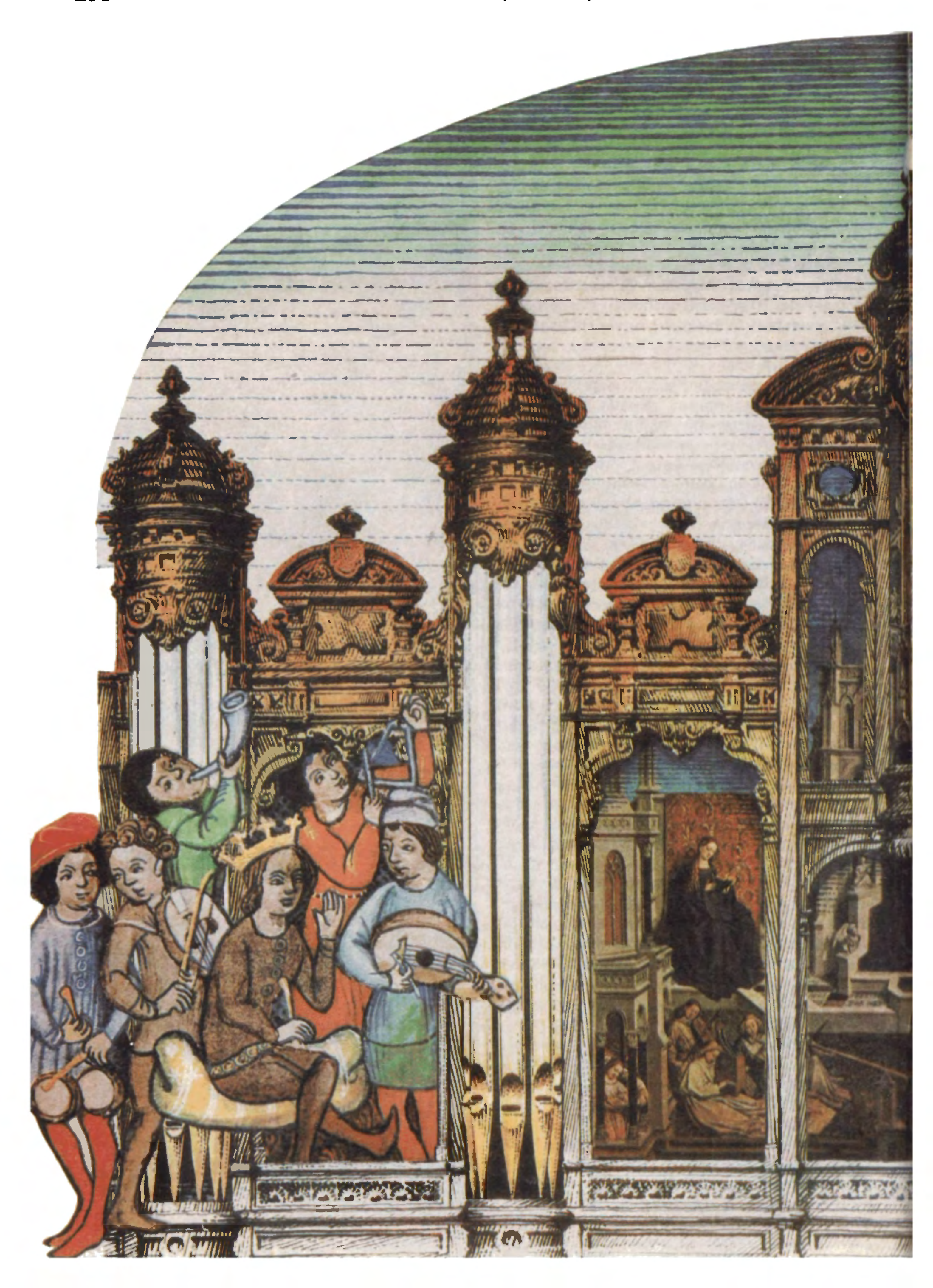
СРЕДНЕВЕКОВАЯ МУЗЫКА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

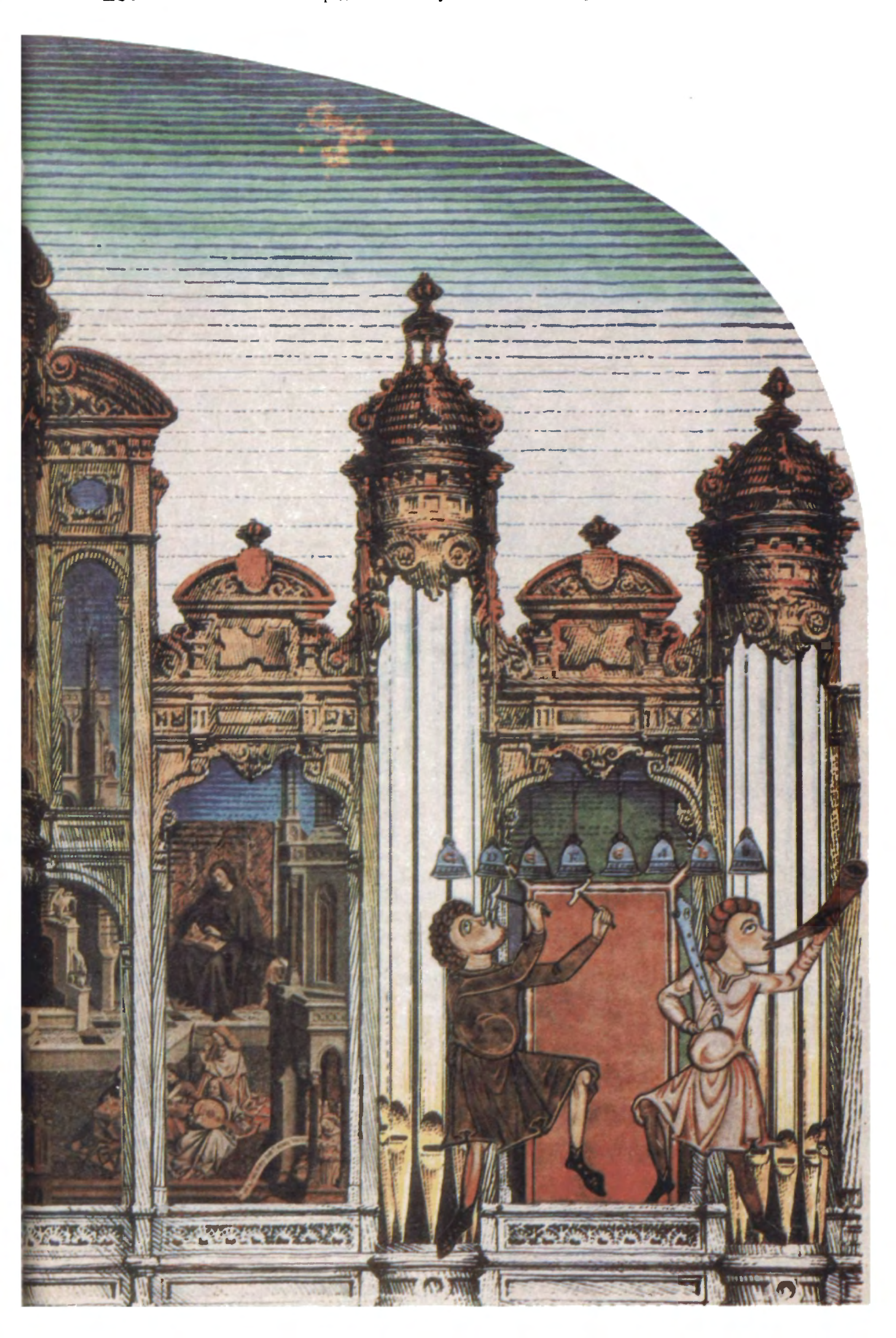
Музыкальная культура западно-европейского средневековья развивалась приблизительно с IX в. до XIV в. на фоне напряженных исторических перемен. Этот период характеризуется постепенным разложением феодального строя, крестовыми походами, соперничеством церкви с властью королей и феодалов, Столетней войной Англии и Франции, восстанием французских крестьян («Жакерия»), борьбой чешского народа против немецкого засилья, феодальной эксплуатации и католической церкви (гуситское революционное движение).

Основа музыкального быта этого времени — искусство странствующих артистов, которые были универсальными мастерами: умели сочинять песни, веселые и поучительные сценки, владели цирковыми навыками, играли на всевозможных инструментах — на лютне, средневековой *арфе,* волынке, на смычковых (ребек, фидель) и ударных инструментах, на колесной лире и на маленьком переносном *органе*-портативе. Во Франции такого мастера называли жонглером и менестрелем, в странах немецкого языка — шпильманом, гауклером, в Испании — хогларом, в Сербии — играчом, в Чехии — герецом, на Руси — скоморохом, на Украине — пыворизом и т. д. Они были обязательными участниками всех крупных событий, будь то календарный праздник, свадьба, торжественный въезд в город его покровителя-суверена, ярмарка, ликование по случаю военной победы, пиршество, коронация и т. д.

В зависимости от обычаев и характера церемонии горожанам предлагались различные зрелища, сопровождавшиеся пением и игрой на инструментах: танец и пантомима, театрализованные истории и легенды, танцы на канате, акробатика, трюки с дрессированными животными. Но на первом месте здесь, безусловно, была музыка.

Среди документов той эпохи можно найти такой, например, свод правил и наставлений для менестреля: «Умей сочинять и рифмовать... бить в барабан... звучно играть на органиструме; сумей подбросить яблочки и поймать их на два ножа, умей играть на цитоле и на мандоле, прыгать сквозь четыре обруча. А еще умей играть на арфе и настраивать жигу, также умей с блеском владеть голосом; весело играй на псалтерионе». Но вскоре многие в среде жонглеров и шпильманов сосредоточили свои







творческие усилия на какой-нибудь одной группе навыков. Так происходило разделение средневековых менестрелей на различные профессиональные «цехи».

С IX в. начинают записывать музыку специальными нотными знаками на пергаменте (см. *Нотная запись*). Большинство из ранних нотных записей — одноголосные церковные песнопения, исполнявшиеся хором в унисон или солистами. Это так называемый григорианский хорал (по имени папы римского Григория I, которому легенда приписывает утверждение этого певческого жанра). Вскоре появляются записи образцов светского музыкального искусства. Это песни трубадуров — талантливых провансальских поэтов XI—XIV вв. и их собратьев в северной Франции — труверов, в Германии — миннезингеров. Музыку к своим стихотворениям некоторые из них сочиняли сами, а многим помогали служившие им менестрели. Они воспевали прекрасную даму, рассказывали о словесных состязаниях рыцарей, желавших как можно изящнее воздать хвалу своей госпоже.

К IX—X вв. относятся и первые записи полифонических произведений. Прекрасные двухголосные пьесы — органумы с узорчатой парящей мелодией верхнего голоса создали мастера из южнофранцузского монастыря Сен-Марсьяль (конец XI— 1-я половина XII в.). Такое двухголосие было заимствовано у певцов-импровизаторов, умевших дополнить строгий напев собственными виртуозными импровизациями. Позднее выдвинулись парижские мастера из собора Нотр-Дам (XII—XIII вв.), а также авторы так называемой рукописи Монпелье — большого сборника трехголосных пьес — мотетов (XIII в.). Отныне мотет стал распространенным музыкальным жанром на протяжении нескольких столетий. Для того чтобы написать мотет, композитор брал известный напев (церковный или светский) и присочинял к нему по правилам того времени еще один, два или три голоса. По сходному принципу сочинялась и музыка для церковного ритуала, например многоголосная месса.

На этой полифонической основе и на песнях трубадуров и труверов складывалось и творчество композиторов последнего периода средневековья. Они оставили образцы полифонических песен различных жанров и форм: рондо, баллады, виреле, мадригалы. Этот период получил в истории название «Арс нова» («Новое искусство»), так как изысканная светская поэзия отныне положена на музыку нового склада, пронизанную особой живостью, богатством звуковых красок. В балладах, виреле и мадригалах голоса витиевато переплетаются, а ритмика становится все более изощренной, изобилующей неожиданностями и резкими контрастами. Выдающимся мастером итальянского «Нового искусства» был Франческо Лан-

дино (1325—1397) по прозвищу «Слепой Франческо». Он ослеп в раннем детстве, что не помешало ему стать органистом-виртуозом, знаменитым своими импровизациями. Ландино создал множество лирических песен в характерных итальянских жанрах того времени: полифонические баллады и мадригалы. Слава его была легендарной, в 1364 г. он был торжественно увенчан лавровым венком. Французское «Новое искусство» возглавил композитор и поэт Гильом де Машо (ок. 1300—1377), которого современники называли «земным богом гармонии», «изысканнейшим мэтром», «цветом всех мелодий». Де Машо — основоположник целой школы многоголосной песни, его искусство способствовало расцвету светской вокальной и инструментальной музыки во Франции. Баллада в его творчестве стала образцом утонченной лирики, такие произведения исполнялись чаще всего одним певцом с многоголосным инструментальным сопровождением, причем выбор инструментального состава по обычаю того времени предоставлялся самим исполнителям. Так, де Машо писал об одной из своих баллад: «Можно исполнить ее на органе, на волынке и всяких других инструментах, все подойдет ей...» Впоследствии один из средневековых музыкальных теоретиков писал: «Этот Гильом был выдающимся в науке музыки и множество лучшего в ее искусстве сочинил». Творчество де Машо, Ландино и их современников открыло путь следующему этапу — музыке эпохи *Возрождения*.

СТИЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫЙ

Термин «стиль музыкальный» определяет систему средств музыкальной выразительности, которая служит для воплощения определенного идейно-образного содержания. Общность стилевых признаков в музыкальных произведениях опирается на социально-исторические условия, мировоззрение и мироощущение композиторов, их творческий метод, на общие закономерности музыкально-исторического процесса. Соответственно выделяют стиль исторический, национальный, индивидуальный.

Искушенный слушатель свободно ориентируется в системе стилей и благодаря этому лучше понимает музыку. Он легко отличает, например, расчлененные, строгие и стройные, почти архитектурные формы музыкального *классицизма* от текучей массивности *барокко*, ощущает национальную характерность музыки *С. С. Прокофьева*, М. Равеля, *А. И. Хачатуряна*, по первым же звукам определяет, произведение какого композитора исполняется.

Музыкальные стили связаны со стилями других искусств. Как похожи, например, наполненные изящными и галантными украшениями пьесы для клавесина французских композиторов XVIII в. Ж. Ф. Рамо и Ф. Куперена на живопись в стиле рококо, пронизанную мелкими завитками линий! Как близка музыка *К. Дебюсси*, одного из ярких представителей музыкального *импрессионизма*, живописи, одухотворенной вибрацией света, мерцанием мазков, туманящих твердые контуры предметов! Эти связи также обогащают понимание музыки.

Своеобразие стилей выявляется в отличительных признаках, они сближают различные произведения одного стиля, в то же время отграничивая их от музыки иных стилей. Приметы стиля пронизывают решительно все стороны музыки — *фактуру, ритм*, мелодику, *гармонию* и др.

Но стиль не сводится лишь к сумме отличительных признаков содержания и формы. Он представляет собой живое единство, а не механический набор примет. Именно эта духовная глубина, неповторимость выраженного в произведении мироощущения композитора привлекают нас. Мы ясно чувствуем, например, мятущуюся и мечтательную душу романтика в музыке Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, Г. Берлиоза. В энергии ритма, жесткости гармонии музыкальных произведений 1910-х гг. явственно слышится зарождение нового мироощущения, характерного для стиля XX в.

Наиболее отчетливо миросозерцательная основа выявляется в индивидуальном стиле. Ведь, сочиняя музыку, композитор вкладывает в нее всю душу, живет одной судьбой с героями своих произведений. И потому нет ничего удивительного в том, что склад его мышления, темперамент, характер, преобладающие настроения, мировоззрение, сам метод творчества находят выражение в музыке. Многие высказывания *Л. Бетховена*, например, раскрывают главное в его личности — стремление к преодолению трудностей, к борьбе. И в его музыке часто слышится волевой порыв, наталкивающийся на препятствия, преодолевающий их. Письма русского композитора А. К. Лядова раскрывают его как натуру созерцательную, спокойно любующуюся красотой. Любовь к тончайшей звукописи обнаруживается и в его музыкальном наследии.

Чтобы глубже понять своеобразие музыкального стиля, нужно прослушать несколько произведений. Единичное сочинение, особенно миниатюра, представит нам героя в какой-то одной ситуации, например в момент упоения красотой природы. Но каким он будет в минуту глубочайшей скорби, как проявит себя в жизненной борьбе, полной опасностей? Стиль же выражает отношение не к одной ситуации, а к жизни в целом, к миру. Эта мировоззренческая глубина — духовная сущность стиля —

откроется лишь при знакомстве с разными произведениями.

В историческом развитии стилей слушатель увидит путь духовных исканий человечества, все более глубокого и полного осмысления меняющейся действительности, формирования новых идеалов человека.

СТРАН СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА МУЗЫКА

Установление народной власти в странах социалистического содружества дало толчок интенсивному развитию демократической музыкальной культуры. Расширяется сеть музыкальных учебных заведений, в том числе детских. Открыты многие новые оперные театры, организованы симфонические и камерные оркестры, хоровые коллективы. Оперные театры и певцы-солисты из Софии, Берлина, Праги, Будапешта, Бухареста, симфонические оркестры и хоры из Венгрии, Польши, ГДР, Чехословакии завоевали заслуженное признание во многих странах мира. Широкую известность приобрели детские коллективы, такие, как хор «Бодра смяна» из Болгарии, хор Берлинского Дворца пионеров, «Познаньские соловьи» из Польши, хор Дворца пионеров г. Брно из Чехословакии и др. Развиваются давние традиции хорового пения — Томанерхор в Лейпциге, созданный еще в XIII в.

Искусство фольклорных ансамблей из стран социалистического содружества вызывает восхищение зрителей всего мира. Каждый из них несет неповторимую красоту и своеобразие своей национальной культуры. «Мазовше» и «Шлёнск» из Польши, Государственные ансамбли народной песни и танца из Болгарии и Чехословакии, ансамбль из СРР «Румынская рапсодия».

Завоевали международное признание «Берлинский фестиваль музыки и танца», «Варшавская осень», «Пражская весна», «Братиславские музыкальные торжества», фестивали имени Дж. Энеску в Бухаресте. Высоким авторитетом пользуются такие международные конкурсы музыкантов-исполнителей, как конкурс молодых оперных певцов в Софии, конкурсы имени Ф. Шопена в Варшаве, имени Г. Венявского в Познани, имени Р. Шумана в Цвиккау и имени И. С. Баха в Лейпциге, имени Ф. Листа и Б. Бартока в Будапеште.

Активно развиваются жанры кантаты и массовой песни патриотического содержания, посвященных героическому прошлому народа и строительству новой жизни, борьбе за мир; особое место занимает тема сопротивления фашизму в годы второй мировой войны.

В творчестве большинства композиторов стран социалистического содружества ощутимы крепкие связи со своей национальной культурой. Глубокое, разностороннее и современное претворение в их сочинениях получают элементы *фольклора*. Вместе с тем им свойственны и пытливые искания в области новых выразительных средств, что сообщает их музыке индивидуально-самобытное звучание.

В одних странах современное музыкальное искусство опирается на богатый опыт давнего развития национальной музыкальной классики; в других отечественная профессиональная музыка складывается по существу только во 2-й половине XIX — начале XX в.

Вместе с композиторами из Советского Союза музыканты стран социалистического содружества отстаивают великие традиции передового искусства, традиции гуманизма и революционного патриотизма.

Среди старейших композиторов Народной Республики Болгарии — Петко Стайнов (1896—1977), автор хоровых и программных симфонических произведений, проникнутых народным духом; Панчо Владигеров (1899—1978) — основоположник многих инструментальных жанров в болгарской музыке, создатель первой историко-эпической оперы «Царь Калоян», и Веселин Стоянов (1902—1969), известный своими комическими операми и оркестровыми произведениями. Любомир Пипков (1904—1974) обогатил национальную музыку крупнейшими сочинениями различных жанров. В его «Оратории о нашем времени» стремление героев к счастью неразрывно связано с борьбой всего человечества против надвигающейся угрозы новой войны. К широким слушательским массам обращены три оперы Пипкова. Написанная по мотивам старинных народных преданий опера «Девять братьев Яны» сохраняет свойственные болгарскому фольклору балладные черты повествования. Героические события истории, связанные с борьбой болгарского народа против насилия и иноземного порабощения, стали основой оперы «Момчил». Создававшаяся в канун октябрьского народного вооруженного восстания 1944 г., эта народная музыкальная драма явилась откликом на революционные, антифашистские настроения. В опере Пипкова «Антигона-43» впервые в болгарском музыкальном театре выведены на сцену современные герои — борцы Сопротивления, чей подвиг и трагическая судьба раскрываются на основе сюжетной канвы трагедии Софокла.

К числу современных достижений болгарской музыки можно отнести оперы П. Хаджиева, оперы и балеты А. Райчева и М. Големинова — автора танцевальной драмы «Нестинарка»; кантаты и массовые песни С. Обретенова, Т. Попова, инструментальные сочинения Л. Николова, В. Казанджиева, К. Кюркчийского. Крупным мастером фольклорных обработок является Ф. Кутев.


П. Владигеров.



З. Кодай.

В Венгерской Народной Республике главой композиторской школы был один из крупнейших современных музыкантов Зольтан Кодай (1882—1967), друг и соратник *Белы Бартока,* неутомимый исследователь народной музыки, разносторонний музыкально-общественный деятель и педагог, внесший важный вклад в систему детского музыкального воспитания в Венгрии (см. *Детская музыка*). В творчестве Кодая старинный национальный фольклор сочетается с современными музыкально-выразительными средствами. В наследии Кодая — хоровые произведения, среди которых «Венгерский псалом», завоевавший мировую известность, шедшая на многих сценах мира комическая опера «Хари Янош», камерные сочинения. Учениками и последователями Кодая были Ференц Сабо (1902—1969), в творчестве которого нашли широкое отражение патриотические и антифашистские мотивы (массовые песни, оратория «Восстало море», кантата «Исповедь», симфоническая сюита «Гусятник Мати»); Пал Кадоша (р. 1903) — автор симфонических, концертных и камерных произведений, Дьёрдь Ранки (р. 1907), написавший комическую оперу по Х. К. Андерсену «Новое платье короля Помаде» и детскую оперу «Петер-музыкант»; Иштван Селеньи (1904—1972) — создатель героических ораторий «Спартак», «10 дней, которые потрясли мир», «За мир»; Эндре Сервански (1911—1977), в числе сочинений которого детская опера «Девушка тысячи имен» и балет «Восточная сказка». Интересны работы и более молодых венгерских композиторов, особенно в области музыкального театра. Это оперы «Такова война» и «Преступление и наказание» (по Ф. М. Достоевскому) Э. Петровича; «Кровавая свадьба», «Гамлет» и «Самсон» Ш. Соколаи. Соколаи известен и как автор крупных кантатно-ораториальных произведений остро драматической направленности. Далеко за пределами ВНР известно имя выдающегося дирижера Я. Ференчика. К ведущим композиторам современной Венгрии принадлежат также Д. Куртаг, К. Лендваи, Й. Шопрони, И. Ланг, Ж. Дурко, Ш. Балашша.

Музыкальная культура Социалистической Республики Вьетнам многолика: наряду с сохранением традиционной музыки активно развиваются новые формы. Традиционная музыка многочисленных народностей СРВ (их более 60) представлена песенно-инструментальными (обрядовыми, трудовыми, лирическими песнями) и другими жанрами. Народные инструменты насчитывают свыше 100 видов. Среди струнных — чань (тип цитры), нгует (лютня), тамтхаплук (тип цимбал), данбау (однострунный инструмент с резонатором из полой тыквы); среди духовых — шао (бамбуковая флейта) и др. К ударным относятся наборы гонгов разной величины, бамбуковые ксилофоны, барабаны различных диаметров (до 2 м). Зародившийся еще в 30—40-е гг. жанр массовой патриотической песни во многом повлиял на современное композиторское творчество. Композиторы, обучавшиеся в ГДР и СССР, освоили новые музыкаль-


Выступают болгарские артисты.

Х. Эйслер.



Танец, посвященный героической борьбе вьетнамского народа, исполняют артисты Социалистической Республики Вьетнам.

ные формы и жанры. Это До Ньюан (оперы «Девушка Шао», «Скульптор»), Нгуен Суан Хоат (опера «Переход через мост большой реки»), Нгуен Ван Тхыонг и Ван Тьи (балет «Сестры Там и Кам»), Хуан Вьет (симфония «Родина»), Чан Нгок Сыонг (симфоническая поэма «Огонь революции»), Дам Линь (оратория «Герой Нгуен Ван Чой»). Крупнейший музыкальный центр СРВ — Ханой, где работает театр оперы и балета, открытый в 1961 г.; выступают Государственный симфонический оркестр, Государственный ансамбль песни, танца и музыки и оркестры эстрадной музыки. В 1977 г. основан институт музыкознания.

Музыкальное искусство Германской Демократической Республики питается давними творческими традициями. Здесь находятся крупнейшие центры мировой музыкальной культуры — города Дрезден, Веймар, Лейпциг. Ведущие композиторы старшего поколения были тесно связаны с антифашистским и рабочим движением. Всему миру известны знаменитые массовые песни Ханса Эйслера (1898—1962): «Песнь солидарности», «Красный Веддинг», «Коминтерн», «Песня единого фронта» и др. Они звучали в исполнении Эрнста Буша (1900—1980). Эйслеру принадлежат также сочинения в области инструментальной и хоровой музыки — монументальная «Немецкая симфония», реквием «Ленин», а также музыка к пьесам Б. Брехта «Высшая мера», «Мать» (по М. Горькому), «Жизнь Галилея», «Страх и отчаяние в Третьей империи» и др.

Творчество Пауля Дессау (1894—1979) также неотделимо от его мировоззрения коммуниста, страстного борца за мир и гуманизм. Многие произведения Дессау носят открыто агитационный, политический характер: от массовых песен времен антифашистской борьбы в Испании и второй мировой войны до крупных ораториальных сочинений. Среди последних — оратория «Немецкое Мизерере», обличающая военные преступления фашизма, мелодрама «Лило Херман» — рассказ о немецких героях-антифашистах, кантата «К матерям и учителям» — своеобразный отклик на события бесчеловечной войны в Корее, кантата «Марбургский репортаж», протестующая против возрождения фашизма в современном мире, оратория «Призыв рабочего класса», утверждающая идею мира на земле, «Реквием памяти Лумумбы», посвященный освободительному движению в Африке. Особую роль в творчестве Дессау сыграла его дружба и сотрудничество с Брехтом. На тексты Брехта композитор писал массовые политические песни, кантаты, музыкальные номера, так называемые зонги к его пьесам, а также оперы «Осуждение Лукулла» и «Пунтила». И в последующих своих операх Дессау остается верен брехтовским принципам «эпической оперы». Так, в опере «Ланцелот» (по пьесе советского драматурга Е. Л. Шварца «Дракон») ясно звучит идея борьбы против диктаторских режимов. Опера «Эйнштейн» ставит важную проблему ответственности ученого перед обществом.

Участвовал в рабочем движении и Эрнст Герман Майер (р. 1905), автор оперы «Рыцарь в ночи» по роману П. Абрахамса «Тропою грома», «Мансфельдской оратории», посвященной немецким рабочим, многих кантат на политические тексты, массовых песен и произведений инструментальной музыки. Успешно работают в разных жанрах композиторы Ф. Гейслер, известный своей «симфонической бурлеской» «Приключения бравого солдата Швейка»; автор кантат и массовых песен Г. Кохан; З. Маттус, написавший оперу «Последний выстрел» по повести Б. Лавренева «Сорок первый».

На Кубе после победы народной революции 1959 г. и образования Республики Куба началось строительство новой культуры. В ее становлении и развитии ведущую роль сыграли композиторы Э. Гонсалес Мантичи, Х. Ардеволь. К. Фариньяс, всемирно известная балерина и балетмейстер А. Алонсо, создавшая труппу «Балет Алисии Алонсо» (с 1959 г. — Национальный балет Кубы).

Знаменитый писатель, музыковед и музы-



Кубинская балерина Алисия Алонсо.

кально-общественный деятель А. Карпентьер — автор первой книги по истории кубинской музыки — возглавил многие культурные начинания. Так, обнаружив в архивах страны рукописи кубинского композитора XVIII в. Э. Саласа, он организовал в 1960 г. фестиваль его музыки. Были созданы Национальный фольклорный ансамбль, Национальный симфонический оркестр, Высшая школа искусств, десятки различных ансамблей и хоров, музыкальные училища и школы. В Гаване работает крупнейший театр Республики Куба — Театр оперы и балета имени Гарсии Лорки. В театре имени А. Рольдана (классика кубинской музыки XX в.) ставятся оперы и балеты кубинских авторов. Союз писателей и деятелей культуры Кубы много делает для пропаганды достижений отечественной культуры. Регулярно устраиваются серии концертов для детей Гаваны.

Во многих странах мира получили известность кубинские музыканты нового поколения. Виднейший композитор и гитарист Л. Брауэр не только яркий исполнитель, гастролировавший во многих странах, в том числе и в СССР, но и автор многих произведений, отмеченных поисками новых выразительных средств. В творчестве А. Грамежа, Х. Бланко, Р. Эгуэса и других плодотворный поиск сочетается с разработкой революционной темы. Композитор, музыковед и ученый-этнограф А. Леон возглавляет музыкальный сектор «Дома Америк». «Дом Америк» организует на Кубе регулярные Международные фестивали латиноамериканской музыки, фестивали музыки социалистических стран и конкурсы на лучшую музыковедческую книгу о музыке стран Латинской Америки.

С декабря 1975 г. начался новый этап в развитии музыкального искусства Лаосской Народно-Демократической Республики. Бережно сохраняются многие древние музыкальные традиции, ставшие национальным достоянием. Музыка звучит на многочисленных крестьянских календарных праздниках, на традиционных лодочных гонках и городских фестивалях-шествиях. Среди самых распространенных музыкальных инструментов — крестьянский кхен — бамбуковый губной орган (типа флейты Пана), лютня пин, двухструнный смычковый сау, различные барабаны, ксилофоны, тарелки, а также наборы гонгов, укрепленных на подковообразной раме, — кон-вон (16 гонгов). Распространены традиции сольного и ансамблевого музицирования (оркестр махори и др.), лирического антифонного (попеременно мужского-женского) пения с инструментальным сопровождением — лам сараван. Любовью зрителей пользуются музыкально-танцевальные драмы на сюжеты индийского эпоса «Рамаяна», представления театра теней лакхон нгао (действие изображается вырезанными из кожи картинами на экране, а повествование ведет певец-сказитель с сопровождением инструментального ансамбля). Многие музыканты и танцоры обучаются в Художественной школе (Школе искусств) во Вьентьяне, в которой преподает знаменитая певица Тян Суда. Среди известных традиционных исполнителей — Бунман Денкан, Сенгпхет Сурьявонгксай. Осваивая европейскую музыку, лаосские музыканты получают образование в социалистических странах. Так, в Московской консерватории обучался певец Буангэн Сапхавонг, в Болгарии — композитор и режиссер С. Суваннавонг. Один из ведущих музыкальных коллективов страны — национальный ансамбль музыки и танца «Натасин» неоднократно гастролировал в СССР. В его репертуаре — древняя классическая музыка и танцы, танцы различных народностей ЛНДР, современные песни о строительстве новой жизни. Ежегодно во Вьентьяне проводится фестиваль лаосской песни.

В музыке Монгольской Народной Республики представлены как древние традиционные виды песенного, инструментального и музыкально-театрального творчества, так и современные жанры: оперы, балеты, симфонии, которые начали развиваться после революционных преобразований 1920—1930 гг.

Среди популярных и поныне жанров традиционной музыки — протяжные песни урт-



Выступление в Улан-Баторе Народного ансамбля песни и пляски Монголии.

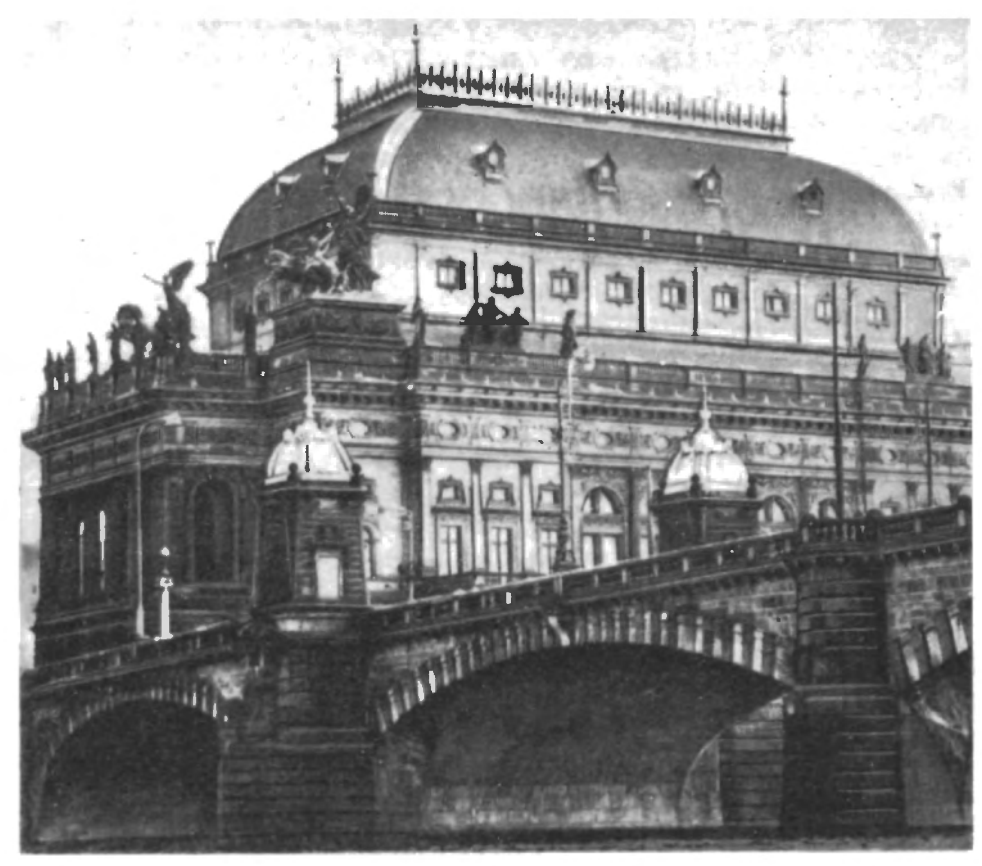


Не только в Польше, но и далеко за ее пределами известен ансамбль песни и пляски «Мазовше», который неоднократно выступал и в Советском Союзе.

дуу, отличающиеся широким диапазоном звучания. Сохранились в МНР и старинные танцы биэлгэ (буквально — «танец тела»). Они сопровождаются пением хора зрителей и звуками моринхура (струнного смычкового инструмента). Среди монгольских народных инструментов — шанза (трехструнный щипковый, типа лютни), ёчин (тип цимбал). Большой любовью пользуются в МНР песни, возникшие в период революции, партизанские, с которыми шли на бой бойцы Сухэ-Батора, хоровые песни о строительстве новой жизни, песни известной певицы, старейшей деятельницы музыкального искусства Ишдулам («Песня о Ленине и Сухэ-Баторе»).

В симфониях, кантатах, балетах, операх композиторы стремятся соединить формы классической и современной европейской музыки с народными. В Государственном театре оперы и балета в Улан-Баторе поставлены оперы «Унэн» С. Гончиксумлы, «Путь к счастью» Б. Дамдинсурэна, «Народный певец и музыкант Намжил» Л. Мурдоржа; балеты «Цветок среди бурьяна», «Вечная дружба», «Живая симфония» Э. Чойдога и др. Среди ведущих композиторов и музыкально-общественных деятелей — Гончиксмула, Н. Жанцанноров (председатель Союза композиторов МНР), Чойдог, дирижер и композитор Ц. Намсрайжав, певица А. Загдсурэн и другие. В МНР работают 11 музыкальных театров, Государственный симфонический оркестр, 3 ансамбля песни и пляски, народные театры и ансамбли художественной самодеятельности.

В Польской Народной Республике музыкальная культура с утверждением социалистического строя переживает подлинный расцвет. В массовых песнях, ораториях и кантатах отразился трудовой героизм людей, строящих новое, свободное общество («Урожайная» С. Веховича, «Песня о революции» Т. Бэрда, «Баллада о варшавском каменщике» К. Сероцкого, «Люблинская свадьба» Т. Шелиговского). Теме войны, героической борьбе польского народа и его победе над фашизмом посвящены произведения симфонического жанра: 3-я симфония Г. Бацевич, 2-я симфония Б. Войтовича, 3-я симфония Б. Шабельского. В 60-е гг. творчество многих польских композиторов отмечено неустанными поисками в области новых выразительных средств, необычных драматургических, тембровых решений. Среди них видное место принадлежит К. Пендерецкому. Он — автор



Национальный театр в Праге. ЧССР. Построен на народные средства. Открылся в 1881 г. постановкой оперы «Либуше» Б. Сметаны.



Дж. Энеску.

оркестровой пьесы «Плач по жертвам Хиросимы», крупных ораториальных произведений «Dies irae» (памяти жертв Освенцима) и «Страсти по Луке», многих инструментальных сочинений с оригинальным составом участников, хоровых произведений. С середины 70-х гг. в творчестве композитора наступил новый период, представленный произведениями в своеобразном неоромантическом стиле: опера «Потерянный рай», 2-я симфония и др. Большую известность в Польше и за ее пределами получили также сочинения Сероцкого, Бэрда, Г. Бацевич, Х. М. Гурецкого. Заметным событием в музыкальной жизни Польши стали постановки опер «Янко-музыкант» и «Комендант Парижа» В. Рудзиньского, «Бунт жаков» и «Щелкунчик» Шелиговского, опер и балетов Р. Твардовского, К. Мейера, З. Пенхерского.

У истоков современной музыки Социалистической Республики Румынии стоял выдающийся композитор, дирижер и скрипач Джордже Энеску (1881—1955). Опираясь на особенности румынского фольклора и народного инструментального исполнительства, Энеску создал многие самобытные сочинения, заложившие основы национальной музыкальной классики: симфонии, оркестровые сюиты, 2 румынские рапсодии, камерные ансамбли. Опера Энеску «Эдип» принадлежит к лучшим достижениям мировой оперной музыки XX в. Среди последователей Энеску — Михаил Жора (1891—1971), написавший первые значительные национальные балеты, Сабин Драгой (1894—1968), автор многих оперных и ораториальных произведений. Традиции Энеску продолжили композиторы следующих поколений: П. Константинеску — создатель популярной комической оперы «Бурная ночь» и инструментальных концертов, Г. Думитреску — автор героических ораторий и народно-исторических опер. В числе современных достижений румынской музыки опера П. Бентою «Гамлет», балеты М. Кириака, оперы и симфонические произведения Д. Поповича, инструментальные сочинения А. Виеру, Т. Олаха, В. Бергера, оригинально сочетающие национально-фольклорные традиции с современными приемами письма.

Музыкальная культура Чехословацкой Социалистической Республики развивается на основе богатых художественных традиций. Старейшие чешские музыканты Йозеф Богуслав Фёрстер (1859—1951) и Витезслав Новак (1870—1949) откликнулись на освобождение страны после второй мировой войны сочинениями ярко патриотического содержания (кантата «1945» Фёрстера и «Майская симфония» Новака). Многие сочинения чешских композиторов тех лет отразили всеобщий трудовой подъем в строительстве новой жизни, рассказали о героическом прошлом страны, стремлении к миру. Это кантата В. Добиаша «Строй родину — укрепишь мир», получившая в 1950 г. Золотую медаль Мира, его же массовые песни «Мы строим» и «Идите к нам в бригаду», песни Э. Ф. Буриана, В. Соммера, Р. Драйсла, Й. Станислава, кантата Й. Пауэра «Я призываю вас, люди», оратория-кантата (триптих) «Люди, будьте бдительны» Я. Сейделя на текст Ю. Фучика. В последующие годы появляется

ряд удачных оперных произведений: «Зузана Войиржова» Й. Пауэра, «Переполох в Эфесе» Й. Крейчи. Обогащаются жанры симфонической и камерной музыки — сочинения П. Боржковца, Я. Доубравы, В. Калабиса, Й. Матея, В. Кучеры, О. Флосмана.

Особыми успехами отмечено творчество композиторов Словакии. Крупнейший из них — Эуген Сухонь (р. 1908), заложивший фундамент современной словацкой оперы. Ему принадлежат народно-психологическая драма «Крутнява» («Водоворот») и национально-исторический эпос «Святоплук», а также кантатно-ораториальные сочинения («Псалом земли Подкарпатской»), симфонические («Метаморфозы», «Симфоническая фантазия на тему BACH»), хоровые и камерные произведения. Большой вклад в современную словацкую музыку внес и другой талантливый композитор — Ян Циккер (р. 1911), автор 8 опер, в том числе «Воскресения» по Л. Н. Толстому, оратории «Ода радости», инструментальных и хоровых сочинений. Активно работает в жанрах симфонической и камерной музыки Александр Мойзес (р. 1906) — основоположник словацкого симфонизма (11 симфоний). Яркими самобытными чертами отмечено творчество других словацких композиторов — Д. Кардоша, А. Оченаша, И. Зельенки.

Тесная творческая дружба связывает композиторов стран социалистического содружества с советскими коллегами. С большим успехом проходят в нашей стране выступления творческих коллективов, певцов-солистов и музыкантов из братских стран. В свою очередь советские композиторы и исполнители знакомят слушателей из стран социалистического содружества с лучшими достижениями советской многонациональной музыкальной культуры.

Творчество советских композиторов и музыкантов стран социалистического содружества, обращенное к народу, пронизанное идеями мира и сотрудничества, стоит в первых рядах прогрессивного искусства всего мира.

СЮИТА

В переводе с французского слово «сюита» означает «последовательность», «ряд». Она представляет собой многочастный цикл, состоящий из самостоятельных, контрастных друг другу пьес, объединенных общей художественной идеей. Иногда вместо названия «сюита» композиторы использовали другое, также распространенное — «партита». Исторически первой была старинная танцевальная сюита, которая писалась для одного инструмента или оркестра. Первоначально в ней было два танца: величавая павана и быстрая гальярда. Их играли одну за другой — так возникли первые образцы старинной инструментальной сюиты, получившей наибольшее распространение во 2-й половине XVII в. — 1-й половине XVIII в. В своем классическом виде она утвердилась в творчестве австрийского композитора И. Я. Фробергера. Ее основу составили четыре разнохарактерных танца: аллеманда, куранта, сарабанда, жига. Постепенно композиторы стали включать в сюиту и другие танцы, причем выбор их свободно варьировался. Это могли быть: менуэт, пассакалья, полонез, чакона, ригодон и др. (см. *Танцевальная музыка*). Иногда в сюиту вводились и нетанцевальные пьесы — арии, *прелюдии, увертюры, токкаты*. Таким образом, общее число номеров в сюите не регламентировалось. Тем бóльшую роль приобретали средства, объединяющие отдельные пьесы в единый цикл, например контрасты *темпа*, метра, *ритма*.

Подлинная вершина развития жанра была достигнута в творчестве *И. С. Баха*. Композитор наполняет музыку своих многочисленных сюит (клавирных, скрипичных, виолончельных, оркестровых) таким проникновенным чувством, делает эти пьесы столь разнообразными и глубокими по настроению, организует их в такое стройное целое, что переосмысливает жанр, открывает новые выразительные возможности, заключенные в простых танцевальных формах, а также в самой основе сюитного цикла («Чакона» из партиты ре минор).

Композиторы XIX—XX вв., сохраняя главные приметы жанра — цикличность построения, контрастность частей и т. д., дают им иное образное толкование. Танцевальность теперь не является обязательным признаком. В сюите используется самый разный музыкальный материал, нередко ее содержание определяется программой (см. *Программная музыка*). При этом танцевальная музыка не изгоняется из сюиты, наоборот, в нее вводятся новые, современные танцы, например «Кукольный кэк-уок» в сюите К. Дебюсси «Детский уголок». Появляются сюиты, составленные из музыки к театральным постановкам («Пер Гюнт» Э. Грига), балетам («Щелкунчик» и «Спящая красавица» П. И. Чайковского, «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева), операм («Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова). В середине XX в. сюиты составляются и из музыки к кинофильмам («Гамлет» Д. Д. Шостаковича).

В вокально-симфонических сюитах наряду с музыкой звучит и слово («Зимний костер» Прокофьева). Иногда композиторы некоторые вокальные циклы называют вокальными сюитами («Шесть стихотворений М. Цветаевой» Шостаковича).

Т, У

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА

С древнейших времен танец связан с *музыкой*. В танцах разных народов отразились различные стороны их жизни, характера, темперамента.

В песнях и инструментальных наигрышах, сопровождавших издавна танец, велика роль *ритма* (у многих народов Востока, Африки и Америки танец сочетается с игрой на одних ударных инструментах). Повторность характерных, для каждого танца особых метроритмических фигур — отличительная черта танцевальной музыки.

Со временем на основе танцевальных ритмов появились музыкальные сочинения, созданные специально для слушания. Таковы инструментальные пьесы, *сюиты*, отдельные части классических *сонат* и *симфоний*, вобравшие в себя богатство национальных характеров, эмоциональных состояний, ритмическое разнообразие, отличавшие танцы разных народов, стран, эпох. Широко используется танцевальная музыка в *опере*, на ней основан *балет*. Чтобы лучше понимать многие музыкальные произведения, необходимо познакомиться с танцами, к которым часто обращались выдающиеся композиторы.

Из глубины веков дошли до нас названия таких танцев, как павана, аллеманда, сарабанда, куранта, жига и др. Большая часть танцев, исполнявшихся когда-то на балах, народного происхождения, но, попав «ко двору», они изменились. На характер движений и соответственно музыки оказывают влияние место, где танец исполняется (деревенский луг или дворцовый зал), кто его исполняет, а также костюмы танцующих: тяжелые, шитые золотом, украшенные драгоценными камнями платья знати или скромная одежда крестьян и простых горожан.

В XVI в. многие празднества открывались гордой и плавной четырехдольной паваной (от латинского — «павлин»). За ней следовала более быстрая трехдольная гальярда (от итальянского — «веселая») с подпрыгивающим ритмом. К концу века итальянскую павану сменила немецкая аллеманда (от французского слова, означающего «немецкая») — величественный, несколько грузный танец-шествие. Уже в XVII—XVIII вв. аллеманда, сильно изменившаяся, становится частью ста-



Танцовщица и музыкант, играющий на двойной флейте. Роспись на дне краснофигурной чаши. Древняя Греция. V в. до н. э.



Средневековый танец.



Бальный танец XVIII в. исполнялся плавно, грациозно, с манерной изысканностью. С книжной гравюры.

ринной инструментальной сюиты, классические образцы которой встречаются у И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. В сюиту вошли также куранта, сарабанда и жига. О куранте вести доходят с XVI в. (ее название происходит от итальянского — «течение» или от французского — «бегать»). Для нее характерны подвижный темп, скользящие движения, трехдольный размер. В XVII в. популярна быстрая жига — народный танец, сохранившийся в Ирландии (в старину его любили английские моряки). Размер жиги чаще всего трехдольный.

С XVI в. известна в Испании сарабанда.

Существовали различные ее виды: подвижная, темпераментная, исполнявшаяся под звуки барабана и кастаньет, и медленная, серьезная, иногда близкая к траурному шествию. В начале XVII в. сарабанда утвердилась в Испании и Франции, а потом и в других странах как бальный танец величавого, торжественного характера. Размер ее, как у куранты, но темп намного медленнее. В ритме сарабанды написана музыкальная тема, характеризующая испанцев в увертюре Л. Бетховена к драме И. В. Гёте «Эгмонт».

Старинным испанским танцем-шествием является по своему характеру пассакалья (от испанских слов — «проходить» и «улица»). У нее трехдольный размер, медленный темп, торжественный характер. На основе этого танца возникли самостоятельные инструментальные пьесы определенной формы — вариаций на тему, проходящую в басу. Величественную органную пассакалью создал Бах. К форме пассакальи обращаются и композиторы XX в., в частности Д. Д. Шостакович в 8-й симфонии.

Пассакалье близка чакона. Слово это также означает и танец, и старинную вариационную форму. В отличие от пассакальи чакона чаще представляет собой вариации не на неизменный (остинатный) бас, а на определенную гармоническую последовательность. Великолепным образцом является чакона из 2-й партиты для скрипки соло Баха.

Гавот вошел в моду около 1660 г. и на ближайшие полтора столетия стал одним из любимейших бальных и оперно-балетных танцев, был включен в сюиту. Хотя движениям гавота свойственна некоторая манерность, музыка его, как правило, отличается ясностью мелодии, живостью темпа, четкостью ритма; размер его четырехдольный. Такие черты гавот унаследовал, по всей вероятности, от французских народных бранлей — «покачивающихся» хороводных танцев. От них ведет свое происхождение гавот как сельский танец, который до сих пор с увлечением отплясывают в ряде областей Франции. К гавоту обращались Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо, Бах, Гендель. В XX в. ритм танца привлек С. С. Прокофьева, создавшего несколько прекрасных гавотов, в том числе гавот из «Классической симфонии».

Четырехдольный размашистый бурре пришел в бальные залы из французской провинции Овернь, где его танцевали обутые в сабо дровосеки — весело, с припрыжками и притопываниями, как будто уминая хворост (французское слово «бурре» и переводится как «связка хвороста»). Популярны в прошлом и встречаются в операх, балетах, инструментальной музыке подвижный двудольный ригодон; близкий менуэту, но более быстрый паспье; медленный лур, исполнявшийся когда-то нормандскими крестьянами.

Менуэт стал «королем танцев» в XVIII в. По своему происхождению это народный хороводный танец родом из провинции Пуату на западе Франции. Название его образовано от двух французских слов: «па меню» — «мелкий шаг». Менуэт отличает трехдольный размер, обычно умеренный темп. Он вошел в сюиту, а позднее в классические симфонии и сонаты. Гайдн нередко приближал менуэты в своих симфониях к живым и бесхитростным народным танцам. В соль-минорной симфонии В. А. Моцарта менуэт (3-я часть) уже очень далек от танцевального прообраза, это драматическая музыка в трехчетвертном «менуэтном» размере. Менуэт встречается в балете «Спящая красавица» П. И. Чайковского, торжественным менуэтом «Съезд гостей» открывается бал в первом действии балета Прокофьева «Ромео и Джульетта».



И. Штраус.



Вальс «Весенние голоса» И. Штрауса.

В XIX в. музыка обогащается многими новыми танцевальными ритмами, почерпнутыми непосредственно из народного искусства разных стран. Это связано с интенсивным развитием целого ряда национальных культур в тот период, с возникновением особого интереса композиторов к фольклору. В инструментальные и вокальные сочинения входят ритмы итальянской тарантеллы (вокальные тарантеллы Дж. Россини, фортепьянные — «Тарантелла» Ф. Шопена и тарантелла «Венеция и Неаполь» Ф. Листа), венгерского чардаша («Венгерские рапсодии» Листа, «Венгерские танцы» И. Брамса), норвежского халлинга (в музыке Э. Грига), испанских хабанеры и сегидильи (в опере Ж. Бизе «Кармен»), болеро (фортепьянное болеро Шопена, симфоническое «Болеро» М. Равеля, написанное уже в XX в.).

К народным пляскам и хороводам обращались во многих произведениях русские композиторы. Так, М. И. Глинка в симфонической фантазии «Камаринская» разработал мотив задорной русской плясовой. А. С. Даргомыжский сочинил оркестровую пьесу «Казачок», Чайковский — «Трепак» (в балете «Щелкунчик»). Ритмы украинского гопака М. П. Мусоргский претворил в опере «Сорочинская ярмарка». В операх «Русалка» Даргомыжского и «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова звучат русские хороводные мелодии, подлинные или созданные в народном духе. Русские плясовые ритмы симфонически развиты Римским-Корсаковым в опере «Садко», И. Ф. Стравинским в балете «Петрушка».

Правдиво и ярко воссоздавали русские композиторы в своей музыке и танцевальные мелодии, характерные для других национальных культур. Таковы восточные танцы из 4-го акта оперы «Руслан и Людмила» Глинки и среди них — стремительная, бурная «Лезгинка». Ритмы этой огненной кавказской пляски слышатся в фортепьянной фантазии «Исламей» М. А. Балакирева, в симфонической сюите «Шехеразада» Римского-Корсакова. Темпераментная испанская хота блистательно развита Глинкой в обеих его «Испанских увертюрах», Римским-Корсаковым — в «Испанском каприччио».

Широко разрабатываются в музыкальном искусстве ритмы новых бытовых и бальных танцев, вошедших в моду в XIX в. Большинство из них также народного происхождения. Один из самых любимых — вальс. Вальс основан на легком вращательном движении, когда танцующие совершают оборот вокруг себя и вместе с тем продвигаются вперед. Размер его — трехдольный; темп — может быть умеренным и более быстрым, вихревым. У вальса есть предшественники среди народных танцев, один из них — лендлер. В истории вальса значительна роль Вены. Здесь жила семья композиторов Штраусов, сочинявших танцевальную музыку. Из них особенно знаменит Иоганн Штраус-сын, автор «Сказок Венского леса», «Весенних голосов» и многих других вальсов.

Поэтические фортепьянные миниатюры и развернутые оркестровые пьесы, проникнутые ритмами вальса, писали Ф. Шуберт, К. М. Вебер, Р. Шуман, Шопен, Глинка («Вальс-фантазия»). Вальс впервые сделался частью симфонического цикла в «Фантастической сим-

фонии» Г. Берлиоза. Прекрасны вальсы в симфонических произведениях и балетах Чайковского и А. К. Глазунова. Уже в XX в. замечательные вальсы звучат в балете «Золушка», опере «Война и мир», в 7-й симфонии Прокофьева. Широко известны вальсы А. И. Хачатуряна (из музыки к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад»), Г. В. Свиридова (из «Музыкальных иллюстраций» к повести А. С. Пушкина «Метель»).

Еще три века назад излюбленным бальным танцем в Польше стала мазурка — народный танец области Мазовия (мазур — житель Мазовии). В XIX в. она вошла в бальные залы многих европейских стран. Удаль, блеск и грация отличают мазурку. Темп ее умеренно быстрый, размер трехдольный. С начала прошлого века польские композиторы пишут мазурки для фортепьяно, вводят их в оперы. Шопену принадлежат около 60 пьес с таким названием; некоторые из них представляют собой картинки народной жизни, другие — тончайшие лирические или скорбно-трагические поэмы, овеянные любовью к родине.

Фортепьянные мазурки писали русские композиторы Глинка, А. К. Лядов, А. Н. Скрябин. В опере «Иван Сусанин» Глинки мазурка — музыкальная характеристика поляков. Мазурка звучит в опере «Евгений Онегин» Чайковского, балете «Золушка» Прокофьева.

Другой польский танец, вышедший в XVIII—XIX вв. за пределы своей родины, — полонез (от французского слова, означающего «польский»). Таким танцем-шествием открывались сельские праздники и шляхетские балы. Размер полонеза со временем меняется от четырехдольного к трехдольному. Элегический полонез, получивший название «Прощание с родиной», сочинил М. К. Огиньский. В драматических полонезах Шопена воплотились черты национального характера. Один из самых первых русских полонезов написал в конце XVIII в. Ю. Козловский — «Гром победы раздавайся...» — для хора и оркестра на слова Г. Р. Державина. Полонезы есть у Глинки (в опере «Иван Сусанин»), Мусоргского (в опере «Борис Годунов»), Прокофьева (в опере «Война и мир»).

Название «полька» произошло, возможно, от чешского «половина» (в значении «полшага»). В середине XIX в. этот чешский народный танец стал бальным. Его размер двудольный, движение основано на полушагах, легких прыжках с поворотом. Чешские композиторы Б. Сметана и А. Дворжак вводят польку в свои оперы и симфонические произведения. Польки писали многие композиторы. В спектакле Московского художественного академического театра имени М. Горького «Синяя птица» (по пьесе М. Метерлинка) дети отправляются на поиски счастья под звуки лирической польки, сочиненной И. А. Сацем.

Из танцев, распространенных в XIX в., назовем еще галоп, его размер двудольный. Стремительное, скачущее движение галопа слышится в некоторых сочинениях Листа, Глинки, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича.

XX век принес в танцевальную музыку новые ритмы. Как и раньше, в хореографии и музыке используются элементы музыкально-танцевального фольклора разных народов, особенно латиноамериканского и африканского. В начале XX в. большое распространение получил регтайм — форма городской танцевально-бытовой музыки, исполнявшейся североамериканскими неграми в небольших кафе и танцевальных залах. Регтайм отличал необычный ритм: на фоне однообразно мерного аккомпанемента в мелодии появлялись перебои, синкопы, которые как бы разрывали эту мелодию на части, и, казалось, пианист все время пытается собрать их вместе, упрямо повторяя один или два отрывка. В конце 10-х гг. регтайм вошел в моду как бальный танец. От него произошли тустеп, обладающий быстрым темпом, уанстеп (маршеобразный танец с двудольным размером), фокстрот. Фокстрот — бальный танец с умеренно быстрым темпом, двудольным размером, маршеобразным, слегка синкопированным ритмом (пример *а*). С 1924 г. фокстрот стали танцевать в

а

б

быстром темпе (так называемый быстрый фокстрот, пример *б*). В США возник еще один бальный танец — вальс-бостон, унаследовавший от классического венского вальса трехдольный размер и вращательное движение; темп его стал более медленным, а общий характер сентиментальным.

Из соединения двух стилей: «ритм энд блюз» (вид негритянской городской музыки) и «хиллбилли» (сельский американский фольклор) возник стиль рок-н-ролл, давший название

Современный бальный танец.



одноименному танцу и оказавший заметное влияние на вокально-танцевальные формы (танцы твист, мэдисон, хали-гали).

В XX в. одним из популярных танцев стало танго. Оно ведет свое начало от старинного испанского танца стиля фламенко. Темп танго медленный, основное движение — скользящий шаг, свободно варьируемый танцующими, размер двудольный.

Румба — бальный танец мексиканского происхождения, использующий элементы кубинского народного танца; размер румбы двудольный, темп — от оживленного до быстрого.

Интересные оригинальные танцы разрабатывают европейские хореографы. Это липси, созданный в ГДР, летка-енка, пришедшая из Финляндии, сиртаки из Греции, советские бальные танцы, построенные на основе народных. Вместе с распространением *дискотек* появляется танцевальная музыка в стиле диско.

Танцевальная музыка XX в. оказала большое влияние на всю легкую музыку: большинство инструментальных пьес и песен сочиняется, как правило, с аккомпанементом танцевального характера. Современные танцевальные ритмы звучат и в произведениях крупных форм.

ТЕМБР

Любой *звук* всегда особым образом окрашен, у него есть тембр. Это французское слово означает «окраска звука». И действительно, тембр в музыке играет ту же роль, что и краски в изобразительном искусстве. Тембр звука позволяет различать голоса разных людей, игру на различных инструментах.

Тембр зависит от устройства источника звука, от способа звукоизвлечения. Деревянная пластинка *ксилофона* и виолончельная струна, конечно, звучат по-разному, но и звучание струны зависит от того, ведут ли по ней смычком или щиплют пальцем.

Физическая природа тембра заключается в том, что звучащий предмет — струна, воздушный столб, пластинка металлофона — издает не только один основной звук, но еще и несколько более высоких призвуков, отдельно не слышимых, но создающих неповторимую окраску звучания. Струна колеблется со своей частотой, но при этом еще колеблются ее части: половины — с частотой вдвое большей (призвук октавой выше); трети — с частотой втрое большей (призвук еще на квинту выше) и т. д. Набор и относительная сила призвуков, их полный спектр и определяют тембр звука.

Многие тембры самой жизненной практикой связаны с определенными ситуациями: фанфарное звучание *труб* и *тромбонов* напоминает о боевых сигналах, о военном оркестре, звук *валторны* — об охотничьем роге, *гобой* — о пастушьем рожке. Музыкальный тембр может участвовать в создании различных образов. *Скрипки,* например, очень хорошо звучат при исполнении широких лирических мелодий, которых так много у П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, С. С. Прокофьева, но они же могут вести и мелодию бодрой, задорной темы, а в «Карнавале животных» К. Сен-Санса даже изображают ослиный крик.

Неоднократно появляющаяся в произведении тема может сохранять неизменную окраску. Но чаще при повторении ее инструментовка меняется. Тембровое обновление может даже стать главным приемом в композиции произведения. В начале «Болеро» М. Равеля звучит мелодия солирующей *флейты.* Ту же мелодию мы услышим потом в исполнении *кларнета,* гобоя, групп инструментов — трубы с флейтой, валторны с флейтами и челестой. В конце она мощно и широко прозвучит у труб, *саксофонов,* флейт и скрипок. Бесконечная смена оркестровых красок и непрерывное нарастание силы звучности — самые запоминающиеся свойства этого замечательного произведения. Немало, однако, сочинений, в которых композитор ограничивается оттенками лишь одного тембра. Таковы пьесы для фортепьяно, для хора без сопровождения и др.

ТЕМП

Темп в музыке — то же, что и во всех иных областях: скорость движения, отношение числа происшедших событий к тому времени, которое они заняли (вспомним механику — отношение пройденного пути ко времени).

По давней традиции темп обозначается по-итальянски и выставляется в самом начале нотной записи произведения. Вот таблица наиболее употребительных обозначений темпа.

Медленные	Largo	Ларго	Широко
	Adagio, Lento	Адажио, Ленто	Медленно
	Grave	Граве	Тяжело
Средние	Andante, Moderato	Анданте, Модерато	Умеренно
	Sostenuto	Состенуто	Сдержанно
Быстрые	Allegro, Vivo	Аллегро, Виво	Скоро
	Vivace	Виваче	Живо
	Presto	Престо	Очень быстро

К основным обозначениям порой прибавляются дополнительные, уточняющие характер исполнения: maestoso (маесто́зо — торжественно) или furioso (фурио́зо — яростно), mesto (ме́сто — печально) или scherzoso (скерцозо — шутливо) — всех не перечислишь, надо пользоваться специальным словарем.

Темп музыки воспринимается мгновенно и в большей степени определяет ее характер. Быстрые темпы присущи музыке, воплощающей устремленное движение, жизнерадостное настроение, кипучую энергию, праздничное оживление, но также и смятение, взволнованность, драматизм. Медленно течет музыка, в которой отражены состояние покоя, неподвижности, строгие возвышенные чувства, а то и глубокая печаль, горе. Средние темпы более нейтральны и употребляются в музыке разного содержания, они не столько способствуют выражению той или иной мысли, сколько не противоречат ему (напомним, что темп — лишь одна из сторон музыки, а в целом ее характер определяется только всеми ее средствами в их единстве).

Темп может меняться. Глинкинский Руслан начинает свою знаменитую арию Moderato maestoso («О́, поле, поле...»), а продолжает Allegro («Дай, Перун...»). Контраст невеселого раздумья и волевой решительности подчеркнут контрастом темпов. Во вступлении к опере Ж. Бизе «Кармен» после красочного и праздничного раздела, идущего Allegro giocoso (джоко́зо — весело, радостно), возникает тема трагической судьбы главной героини — во вдвое более медленном темпе. Еще ярче воспринимается темповое изменение в «Песне о Родине» И. О. Дунаевского, потому что в ней по-разному звучит одна и та же тема: широко и торжественно, медленно, в характере гимна исполняется припев в начале песни, а при повторениях он проходит совсем иначе, упруго и энергично, более живо, в темпе марша. Типичен темповый контраст медленного вступления и быстрого основного раздела первой части *симфонии,* инструментального *концерта;* столь же типичен в этих сочинениях и контраст быстрых крайних частей с медленной средней (или одной из средних).

Темп может изменяться не только «скачком», но и постепенно. Очень часто в самом конце произведения движение музыки замедляется (ritenuto, rallentando — ритену́то, раллента́ндо) — полной остановке предшествует торможение; так, например, завершается Гимн Советского Союза. Замысел композитора может потребовать и постепенного ускорения (accelerando — аччелерандо), как в заключительном разделе 6-й венгерской рапсодии Ф. Листа, где веселая танцевальная тема неоднократно повторяется и с каждым разом звучит все быстрее, достигая к концу предельного темпа. Словом, и темп как таковой, и его мгновенные и постепенные изменения — важное средство музыкальной выразительности.

ТОККАТА

В переводе с итальянского слово «токката» означает «прикосновение», «удар». В эпоху Возрождения так называли праздничную *фанфару* для духовых инструментов и литавр; в XVII в. — фанфарного типа вступления к операм и балетам.

Токката — это и виртуозная пьеса для лютни, клавира, *орга́на.* Первоначально токката для клавишных инструментов сочинялась как вступление *(прелюдия)* к хоровому произведению, например мотету, и являлась жанром церковной музыки, а затем она становится самостоятельным концертным жанром светской музыки. Композиторы включают ее в сюиту, делают начальной частью полифонического цикла (токката и фуга ре минор для органа И. С. Баха). Для токкаты характерна *фактура,* отражающая стиль пальцевой, клавишной игры, т. е. игры аккордами, пассажами, фигурациями мелодическими и гармоническими. Аккордовые и пассажные разделы чередуются в ней с имитационно-полифоническими. В ток-

катах Баха красота формы и небывалая виртуозность соединились с глубиной и значительностью содержания.

В XIX—XX вв. токката развивалась как самостоятельная виртуозная пьеса этюдного плана (токкаты для фортепьяно Р. Шумана, К. Черни, К. Дебюсси, М. Равеля, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна). Токката как часть цикла встречается в 5-м концерте для фортепьяно Прокофьева, в сюите «Пульчинелла» И. Ф. Стравинского.

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Латинское слово «традицио» означает «передача». Традиция и есть передача опыта искусства и культуры новым поколениям. Такая преемственность — важное условие сохранения человеческой цивилизации.

Но жизнь меняется, и чем дальше, тем стремительнее. Может ли в таком случае новое искусство в неприкосновенности воспроизводить былые формы? Писатель, который вдруг вздумал бы писать языком галантного романа XVIII в., показался бы столь же вычурным и смешным, как и женщина в пышном, до земли, платье той же эпохи, торжественно ступающая на эскалатор метро. Невозможно представить, чтобы и музыка вдруг заговорила языком клавесинных произведений Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо. Как справедливо замечает пословица, у каждого времени свои песни.

Если же музыка не может ни полностью откинуть накопленный опыт, ни законсервировать его, остается наиболее мудрый путь — его обновление. Это и есть подлинное новаторство: преобразование художественного опыта ради осмысления современной жизни. В первый момент истинно новаторская музыка поражает своей необычайностью, но проходит время, и обнаруживается ее глубочайшая почвенность. Так было, например, с произведениями С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича.

Традиция как фонд непрерывно расширяющейся общественной памяти хранится в сознании музыкантов и слушателей. Для слушателей традиция — это прежде всего память о высоких возможностях искусства, память о тех мгновениях, когда музыка была понятна и проникла в самые глубины сердца. Слушатели — любители серьезной музыки — ждут от нее больших откровений, таких страниц, где обнажен нерв сегодняшнего дня, где передаются тончайшие движения человеческой души. В своих ожиданиях слушатели опираются на гуманистическую традицию искусства, зная, что музыка утверждает и защищает духовную красоту человека. Все пришедшие в концертный зал или включающие проигрыватель, чтобы услышать сочинение, созданное сегодня, помнят мгновения, когда осознали откровения искусства. С этой памятью они сообразуют новое произведение и ждут от него подобных же впечатлений. Как не вспомнить простые и точные слова английского композитора Б. Бриттена: «Быть понятным слушателю — заветная мечта художника!» Высоко держать знамя гуманистического предназначения искусства, быть созвучным современности — это традиционные задачи, стоящие перед композитором. По-настоящему их решают лишь те мастера, которые дорожат историческими накоплениями мировой музыкальной культуры, вовлекая их в повествование о современности.

Особенно сложные процессы в освоении опыта культуры протекают в наши дни. Обусловлены они небывалым развитие' средств массовой коммуникации (телевидения, кино, магнитофонных записей и др.), связавших страны и континенты. В 60—70-х гг. возникли даже опасения, что телевидение и звукозапись сотрут тысячелетиями накапливавшееся своеобразие культур. Одако, как показывает практика, особенно опыт нашей многонациональной страны, разумное общение культур необходимо и живительно, как воздух. Оно все больше утверждает себя в качестве новой традиции.

ТРИО

Итальянское слово «трио» имеет несколько значений. Во-первых, это ансамбль из трех музыкантов-инструменталистов или певцов. Вокальное трио (или — по-другому — терцет) может быть самостоятельной пьесой или же частью крупного произведения, например *оперы*. Если три партии терцета основаны на одной и той же теме, то тем самым композитор подчеркивает единство мыслей и чувств всех участников ансамбля. Таково трио «Не томи, родимый» — ансамбль Сусанина, Антониды, Собинина из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин». Но возможны индивидуальные, самостоятельные партии каждого действующего лица. Это, например, трио Аиды, Амнерис и Радамеса в опере Дж. Верди «Аида».

Если среди квартетов главенствует квартет струнный, то, когда говорят о трио, имеют в виду прежде всего трио фортепьянное в составе скрипки, виолончели, фортепьяно. Именно этот ансамбль является типичным. Трио называется арфовым, если фортепьяно заменяется арфой. Струнное трио — это сочетание скрипки, альта и виолончели. Встречаются также трио самых разнообразных однородных и смешан-


«Музыкантши». Картина Мастера женских полуфигур (нидерландский художник XVI в.). 1530—1540-е гг.


Трио — ансамбль из трех исполнителей. Выступают юные арфистки.

ных составов. В давние времена распространено было трио в составе скрипки, флейты и клавесина; такие трио существуют и теперь, например в Чехословакии. Назовем еще трио в составе: флейта, арфа, альт; фортепьяно, скрипка, кларнет и т. д.

Во-вторых, трио — это произведение для трех музыкантов. Фортепьянные трио создавали Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, С. И. Танеев, М. Равель, Д. Д. Шостакович, Б. Н. Лятошинский. Некоторые трио имеют названия. Трио Чайковского «Памяти великого художника» создавалось с мыслью о безвременно ушедшем Н. Г.Рубинштейне, а «Элегическое трио» Рахманинова написано под впечатлением кончины Чайковского. «Патетическое трио» для фортепьяно, кларнета и фагота принадлежит перу Глинки. Много трио написано для оригинальных составов: автор трио для фортепьяно, скрипки и валторны — Брамс, трио для флейты, арфы и альта принадлежит К. Дебюсси, трио для скрипки, кларнета и фортепьяно — Б. Бартоку и А. И. Хачатуряну, трио для валторны, трубы и тромбона — Ф. Пуленку. Многие советские композиторы пишут трио для оригинальных составов: Э. В. Денисов — для скрипки, кларнета и фагота, В. В. Сильвестров — для флейты, трубы и челесты, Г. И. Уствольская — для фортепьяно, флейты-пикколо и тубы и т. д.

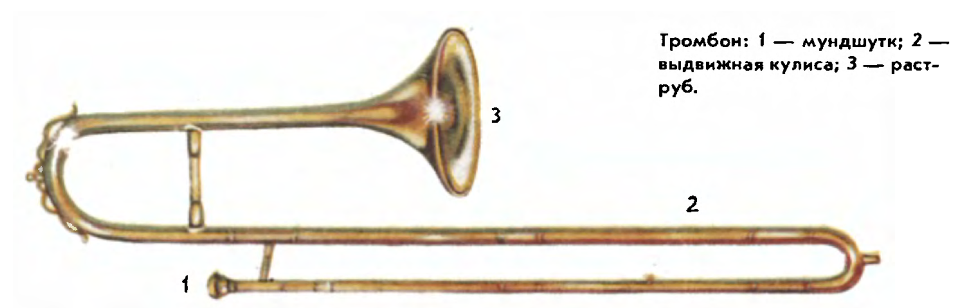
В-третьих, трио называли средние разделы многих пьес и танцев, написанных в так называемой трехчастной форме. Среди них — менуэты, скерцо, марши. Такие разделы обычно отличаются более напевным, спокойным характером от подвижных, энергичных крайних частей. В XVII—XVIII вв. при оркестровом исполнении менуэтов и других танцев средние разделы поручались трем инструментам, по контрасту с крайними, исполнявшимися всем оркестром. В прошлом общеупотребительное, постепенно это название вышло из обихода и сейчас применяется только в маршах для духового оркестра.

Наконец, под трио понимают еще и строго трехголосные полифонические пьесы для органа, где все три голоса самостоятельны и исполняются: два — на разных ручных клавиатурах (мануалах), а третий — на ножной, т. е. педальной, клавиатуре. Необходимый тембровый контраст между голосами достигается подбором соответствующих органных регистров. Прекрасные образцы органных трио встречаются в творчестве И. С. Баха.

ТРОМБОН

Тромбон — ближайший родственник *трубы*, ее басовая разновидность. Об этом говорит само название инструмента: в переводе с итальянского «тромбон» означает «трубища».

Тромбон обладает мощным по динамике, блестящим по тембру, величественным, грозным и мужественным по характеру звуком. Он обычно участвует в эпизодах героического, призывного плана. В певучих, лирических местах звучание тромбона напоминает *валторну*, но с некоторым оттенком суровости и холодности. Вместе с валторной, трубой и *тубой* он входит



Тромбон: 1 — мундштук; 2 — выдвижная кулиса; 3 — раструб.

в группу медных духовых инструментов *симфонического оркестра*. Участвует тромбон в духовом, эстрадном оркестрах, различных камерных ансамблях.

Инструмент состоит из трех частей: раструба, раздвижного механизма и мундштука. Раструб — конусообразная трубка с широким чашеобразным окончанием. В своей узкой части раструб соединяется с раздвижным механизмом. Он состоит из двух неподвижных трубок, на которые надевается U-образная кулиса (цуг). Держа тромбон левой рукой, исполнитель правой передвигает кулису, увеличивая или уменьшая общую длину ствола инструмента и таким образом изменяя высоту



звука. Воздух он вдувает через мундштук, прикладывая его к губам ровно, без сильного нажима.

Впервые тромбон появился в XV в. как басовая разновидность трубы с раздвижной кулисной конструкцией. Позднее сформировалось семейство тромбонов: сопрано или дискант, альт, тенор, бас и контрабас. Эти инструменты поддерживали звучание хора и поэтому получили название в соответствии с певческими голосами. С появлением оркестра тромбоны постепенно приобретают самостоятельную роль. Так, в операх К. В. Глюка они становятся необходимыми при передаче драматизма действия. В. А. Моцарт в последнем акте оперы «Дон Жуан» использует три тромбона в мрачной и зловещей сцене появления командора. Впервые в симфонической музыке тромбоны появляются у Л. Бетховена. Он вводит их в 5-й, 6-й и 9-й симфониях. Как солирующий инструмент тромбон звучит во второй части «Траурно-триумфальной симфонии» Г. Берлиоза. Он как бы произносит траурную речь в память о героях, погибших во время революционных боев в июне 1830 г. Русские и советские композиторы усилили роль инструмента в драматических партиях. Яркий пример — концерт для тромбона с духовым оркестром Н. А. Римского-Корсакова, концерты В. М. Блажевича, А. А. Нестерова, Г. С. Фрида и других.

В настоящее время из семейства тромбонов остались две разновидности: тенор и бас. Они различаются лишь тем, что бас-тромбон имеет более широкий раструб и кварт-вентиль, при помощи которого исполнитель может легко извлекать звуки самого нижнего регистра.

ТРУБА

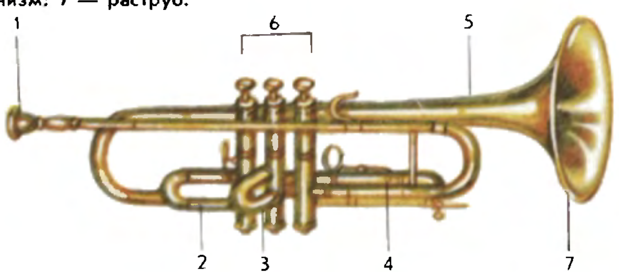
Звонкий призывный голос трубы известен с древнейших времен пастухам, охотникам, воинам. Задолго до нашей эры трубу знали египтяне, греки, римляне. В средние века труба активно участвовала в рыцарских церемониалах, играх и турнирах, в походе, на отдыхе в бою. Впервые в оперный оркестр трубы ввел итальянский композитор К. Монтеверди, когда в 1607 г. сочинил *фанфару* из 5 самостоятельных партий труб в увертюре к своей первой опере «Орфей».

Чтобы понять, как устроена труба, обратимся к ее историческому собрату, хорошо знакомому нам пионерскому горну, непременному участнику всех сборов, слетов и лагерной жизни. Он отличается простотой устройства. Это металлическая трубка (ствол), дважды свернутая в вытянуто-овальную форму для того, чтобы инструмент было удобнее держать. Две трети канала ствола — цилиндрические, а треть, постепенно расширяясь, переходит в «колокол» — раструб.

На таком инструменте можно извлекать всего 5—6 звуков. Поэтому он и называется натуральной трубой.

В основе современной трубы лежит то же устройство. Но в отличие от натуральной у нее особый вентильный механизм, позволяющий получать все ступени хроматической гаммы — 33—35 звуков. Большую роль при извлечении звука на трубе играет наконечник — мундштук. Хорошие его игровые качества в такой же мере

Труба: 1 — мундштук; 2 — 1-я крона; 3 — 2-я крона; 4 — 3-я крона; 5 — крона общего строя; 6 — помповый механизм; 7 — раструб.



важны, как и высокие игровые возможности самого инструмента.

Трубач не имеет перед собой клавиатуры, как, например, пианист. Он должен представить ее в своем воображении, соответствующим образом сформировать губы, подкрепить напором дыхания четкие согласованные действия языка и пальцев. Только после долгих систематических занятий инструмент становится послушным и музыкант может исполнять на нем любое одноголосное, доступное по регистру произведение.

В группе медных духовых инструментов симфонического оркестра труба — самый высокий по диапазону инструмент. Ее голос мы слышим обычно тогда, когда внутреннее напряжение



музыки достигает наивысшей точки. Именно она придает звучанию оркестра удивительную торжественность, приподнятость. Труба участвует во многих острых, драматических моментах, в создании героических, волевых и мужественных образов, без нее не обходится ни один батальный эпизод. В то же время труба может играть и очень тихо, мягко. Ее динамический диапазон — от чуть слышного до потрясающе мощного звучания.

В духовом оркестре трубе отводится ведущая роль. Она обычно исполняет первый голос-мелодию. Солистом труба является в эстрадном оркестре, в джазе, в вокально-инструментальных ансамблях.

Выразительные и технические возможности трубы настолько велики, что многие композиторы прошлого и современности посвятили ей концертно-виртуозные сочинения. Это концерты для трубы с оркестром Й. Гайдна, И. Гуммеля, А. Ф. Гедике, С. Н. Василенко, А. Г. Арутюняна, А. Н. Пахмутовой.

ТУБА

В группе медных духовых инструментов (валторна, труба и тромбон) ту́ба является самой низкой по звучанию. Она была сконструирована в 1835 г. в Германии. В современном *симфоническом оркестре* используется контрабасовая туба. Ее отличает полнокровное, мощное и в то же время мягкое звучание. Длинная коническая труба инструмента свернута в U-образную форму. С одной стороны труба, расширяясь, заканчивается большим раструбом, с другой — узким концом, куда вставляется воронкообразный мундштук. В центре установлен вентильный механизм с четырьмя клавишами.

Впервые в симфонический оркестр тубу ввел Р. Вагнер. В опере «Летучий голландец» он поручил ей солирующую роль, обогатив тем самым звучание оркестра новой инструментальной краской. С тех пор туба звучит в произведениях как западно-европейских, так русских и советских композиторов.

Одна из разновидностей тубы — бас геликон. Он отличается от нее только тем, что коническая труба инструмента свернута спиралью. Поэтому исполнители надевают геликон на левое плечо. Принципы игры на нем сходны с тубой. Туба — непременный участник духового и эстрадного оркестров.





УВЕРТЮРА

Увертюра (от латинского «апертюра» — «открытие», «начало») — инструментальное вступление к театральному спектаклю с музыкой — *опере, балету, оперетте,* драме, а также к кантате, оратории, сюите, в XX в. — к кинофильмам.

Традиция возвещать о начале представления кратким музыкальным сигналом существовала задолго до того, как термин «увертюра» закрепился в творчестве сначала французских, а затем и других европейских композиторов XVII в. Вплоть до середины XVIII в. увертюры сочинялись по строго определенным правилам: их возвышенная, обобщенного характера музыка обычно не имела связи с последующим действием. Однако постепенно требования к увертюре изменялись: она все сильнее подчинялась общему художественному замыслу произведения.

Сохранив за увертюрой функцию торжественного «приглашения к зрелищу», композиторы, начиная с К. В. Глюка и В. А. Моцарта, значительно расширили ее содержание. Средствами одной лишь музыки, еще до того, как поднимется театральный занавес, оказалось возможным настроить зрителя на определенный лад, рассказать о предстоящих событиях. Не случайно традиционной *формой* увертюры стала сонатная: емкая и действенная, она позволяла представить различные действующие силы в их противоборстве. Такова, например, увертюра к опере К. М. Вебера «Вольный стрелок» — одна из первых, заключающих в себе «вступительный обзор содержания» всего произведения. Все разнохарактерные темы — пасторальные и мрачно-зловещие, мятущиеся и полные ликования — связаны либо с характеристикой одного из действующих лиц, либо с определенной сценической ситуацией и впоследствии неоднократно появляются на протяжении оперы. Также решена и увертюра к «Руслану и Людмиле» М. И. Глинки: в вихревом, стремительном движении, словно, по выражению самого композитора, «на всех парусах», проносятся здесь и ослепительно жизнерадостная главная тема (в опере она станет темой хора, славящего освобождение Людмилы), и распевная мелодия любви Руслана и Людмилы (она прозвучит в героической арии Руслана), и причудливая тема злого волшебника Черномора.

Чем полнее и совершеннее воплощается в увертюре сюжетно-философская коллизия сочинения, тем быстрее она обретает право на обособленное существование на концертной эстраде. Поэтому уже у Л. Бетховена увертюра складывается как самостоятельный жанр симфонической *программной музыки.* Увертюры Бетховена, в особенности увертюра к драме И. В. Гёте «Эгмонт», представляют собой законченные, предельно насыщенные развитием музыкальные драмы, накалом и активностью мысли не уступающие его большим симфоническим полотнам. В XIX в. жанр концертной увертюры прочно входит в практику западноевропейских (увертюра «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона по одноименной комедии У. Шекспира) и русских композиторов («Испанские увертюры» Глинки, «Увертюра на темы трех русских песен» М. А. Балакирева, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского). В то же время в опере 2-й половины XIX в. увертюра все чаще преобразуется в краткое оркестровое вступление, непосредственно вводящее в действие. Смысл такого вступления (называемого также интродукцией или *прелюдией)* может заключаться в провозглашении самой существенной идеи — символа (мотив неизбежности трагедии в «Риголетто» Дж. Верди) либо в характеристике главного героя и одновременно в создании особой атмосферы, во многом предопределяющей образный строй произведения (вступление к «Евгению Онегину» Чайковского, «Лоэнгрину» Р. Вагнера). Иногда вступление носит одновременно символический и живописно-изобразительный характер. Такова открывающая оперу М. П. Мусоргского «Хованщина» симфоническая картина «Рассвет на Москве-реке». В XX в. композиторы успешно используют различные типы вступлений, в том числе и традиционную увертюру (увертюра к опере «Кола Брюньон» Д. Б. Кабалевского). В жанре концертной увертюры на народные темы написаны «Русская увертюра» С. С. Прокофьева, «Увертюра на русские и киргизские народные темы» Д. Д. Шостаковича, «Увертюра» О. В. Тактакишвили; для оркестра русских народных инструментов — «Русская увертюра» Н. П. Будашкина и др.

Ф

ФАГОТ

Фагот — самый низкий по звучанию в группе деревянных духовых инструментов. Источник его звука — две особым образом выточенные и связанные ниткой камышовые пластинки. Эта маленькая, хрупкая и недолговечная деталь называется тростью. Трости часто меняют, так как они быстро теряют свои игровые качества.

Фагот состоит из пяти частей. «Эс» — единственная металлическая, латунная или медная, часть инструмента. По своей форме он напоминает латинскую букву S, откуда и произошло его название. На «эс» плотно насаживается трость. В свою очередь «эс» вставляется в малое колено инструмента — «флигель», или «крыло». Нижняя соединительная часть — «сапог». Ствол фагота изгибается и под прямым углом направляется вверх. Это «басовая труба», заканчивающаяся приставным раструбом, или «головкой». Изготовляют инструмент из специально подготовленной, выдержанной древесины.

Создан в 20—30-е гг. XVI в. в Италии. Сначала существовало целое семейство фаготов: дискант-фагот, альт, или тенор-фагот, хорист-фагот, двойной фагот, квартфагот, квинтфагот и, наконец, контрафагот. Со временем эти разновидности отмерли, и сохранился только контрафагот.

Выразительные возможности инструмента раскрылись в сольных и камерных сочинениях многих композиторов. Так, концерты для фагота написали В. А. Моцарт, К. М. Вебер; М. И. Глинка — «Патетическое трио» для кларнета, фагота и фортепьяно. Музыкально-образные задачи, которые может решать инструмент, поистине безграничны. Это светлая или скорбная лирика, драматизм, героика, юмор, гротеск и сарказм, философское раздумье, наполненные пафосом монологи и т. д.

В современном симфоническом оркестре



часто можно услышать контрафагот. Звук его полный и густой, несколько хрипловатый в нижнем регистре. Он усиливает и поддерживает басы в оркестре.

Используется фагот в симфоническом, духовом оркестрах, камерно-инструментальном ансамбле и как сольный инструмент.



Фагот: 1 — трость; 2 — малое колено; 3 — большое колено; 4 — сапог; 5 — раструб.

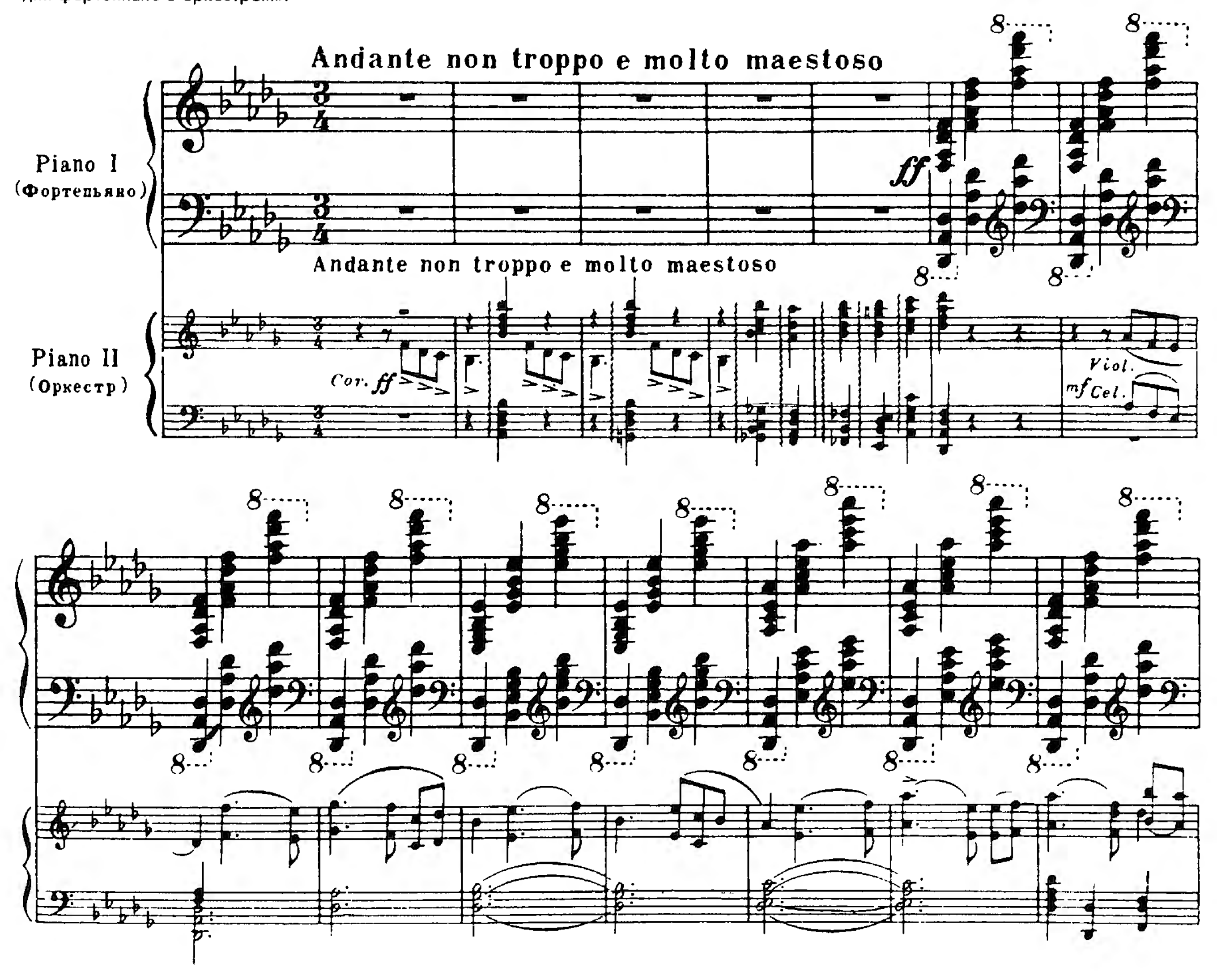
ФАКТУРА

В переводе с латинского «фактура» означает «обработка», «строение». Фактурой называют организацию элементов музыкальной ткани, таких, как мелодия, сопровождающие голоса, выдержанные звуки, созвучия, аккорды, фигурации.

В музыке встречаются различные типы фактуры.

Простейший из них — пение мелодии в унисон или октаву. В музыке IX в. напев часто дублировался в квинту или кварту, позднее — в терцию и сексту (см. *Интервал*).

П. И. Чайковский. «1-й концерт для фортепиано с оркестром».



В других случаях голоса, поющие или играющие одну мелодию, варьируют ее. При этом интервальное соотношение между ними не остается неизменным: голоса то сходятся в унисон, то расходятся в иные интервалы. Такой тип фактуры называется гетерофонией или подголосочным складом. Он отличается непринужденностью, импровизационной свободой. Этот древнейший тип фактуры сохранился и сейчас. Он очень характерен для русской народной песни — голоса здесь, варьируя друг друга, то расходятся в терцию, то сходятся в унисон. Литовская народная песня обыгрывает интервал секунды. Часто используется гетерофония и в профессиональной музыке, например в творчестве И. Ф. Стравинского.

Когда голоса проводят одну мелодию со сдвигом во времени, как бы подражая друг другу, — это имитационная полифония. Если же одновременно сочетаются разные самостоятельные мелодии, то такой тип фактуры называют разнотемной или контрастной полифонией. Степень контрастности голосов предельна в пьесе «Два еврея — богатый и бедный» из цикла «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, где сначала последовательно, а затем одновременно сочетаются чванливо-надменная и униженно-заискивающая речь социально неравных персонажей. Противоположный пример — нежно и непринужденно развертывающаяся беседа двух духовно родственных голосов в фортепьянной пьесе Р. Шумана «Почему?».

Часто элементы фактуры резко различаются по степени развитости и значимости. Так, на первом плане может звучать богатая и интересная мелодия, а в виде фона — нехитрая фигура сопровождения. В таких случаях говорят о гомофонной фактуре — она типична для простых песен, маршей, танцев.

В современной музыке нередко используется выразительный прием сверхмногоголосия. В сплетении десятков голосов детали неразличимы — воспринимается лишь живая, колышущаяся звуковая масса.

Типы фактуры редко встречаются в чистом виде, чаще они переплетаются, образуя смешанные формы. Например, в начале «Реквиема» В. А. Моцарта голоса объединены в имитационно-полифоническую ткань, а сопровождение — другой слой фактуры. Оно передает ритм медленного траурного шествия, словно пронизанного вздохами.

Выразительные возможности любого типа

фактуры неисчерпаемы. Казалось бы, чем может удивить мелодия в сопровождении аккордов? Это самый распространенный тип гомофонной фактуры, знакомый, в частности, каждому гитаристу. Но какого необыкновенного эффекта достигает П. И. Чайковский во вступительной теме 1-го концерта для фортепьяно с оркестром! Ей предшествуют тревожные возгласы валторн, прерываемых резкими ударами всего оркестра. На фоне торжествующе вздымающихся аккордов фортепьяно вступает победная, ликующая и горделивая мелодия, свободная и широкая, как просторы русской земли. Мелодии принадлежит здесь первенствующая роль. Но что бы делала она одна, без сопровождения? Или: подошли бы ей протянутые звучности, мягко обвивающие ее ласковые фигурации? Нет, конечно, образ разрушился бы. Здесь нужны именно эти мерные, сильные удары, заливающие все звуковое пространство. Равномерное аккордовое сопровождение встречается и в вокальной музыке. В глубоких, полных невыразимой скорби романсах «Я не сержусь» Р. Шумана, «Для берегов отчизны дальной» А. П. Бородина сдержанные аккорды концентрируют мысль лирического героя.

Фактура неисчерпаема: каждый, даже самый простой элемент музыкальной ткани может быть исполнен множеством способов. Фактура — интонационно осмысленная ткань музыки — важнейшее средство художественной выразительности.

ФАНТАЗИЯ

Это определение жанра инструментальной музыки происходит от греческого слова «фантасиа», что значит «воображение». По тому, как изменялся облик фантазии от ее возникновения в начале XVI в. и до наших дней, можно проследить и за изменением музыкального стиля, средств выразительности. Так, в XVI—XVII вв. фантазии сочинялись для лютни, органа, клавира и имели *полифонический* склад, приближаясь к бытующим тогда формам *токкаты,* каприччо. С расцветом органной музыки фантазия, в которой был очень силен импровизационный момент, приобретает особое место. Она имела тогда величаво-приподнятый характер, отличалась драматическим пафосом: непринужденно сопоставлялись в ней различные по образности, жанровым признакам эпизоды. Такова, например, знаменитая «Хроматическая фантазия и фуга» И. С. Баха. В его творчестве этот жанр существовал и как самостоятельная пьеса, и в цикле мог открывать *сюиту.*

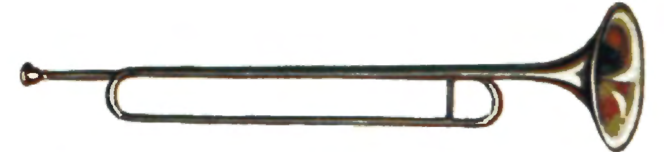
Во все эпохи фантазия соединялась с наиболее распространенными в данное время формами, была иногда даже их прямым спутником. Например, у В. А. Моцарта фантазия предшествует не фуге, как раньше, а сонате: еще более неожиданными становятся столкновения контрастных по характеру эпизодов, смело сопоставляются гармонический и полифонический способы изложения голосов. У Й. Гайдна одна из частей квартета представляет собой фантазию. Л. Бетховен закрепил союз фантазии с сонатой даже специальным заголовком — «Соната в духе фантазии». Такой заголовок носит, в частности, его знаменитая «Лунная соната». Он привнес в фантазию черты симфонического развития, виртуозность, свойственную инструментальному *концерту.* С течением времени фантазия становится еще более свободной и границы ее расширяются. Композиторы присоединяют слово «фантазия» к определению того или иного жанра, как бы подчеркивая некоторую свободу его трактовки: вальс-фантазия (М. И. Глинка), полонез-фантазия, экспромт-фантазия (Ф. Шопен), соната-фантазия (А. Н. Скрябин), увертюра-фантазия (П. И. Чайковский).

Русские композиторы вводят фантазию в вокальную музыку («Венецианская ночь» Глинки). В их творчестве складывается оркестровая разновидность жанра — симфоническая фантазия («Утес» С. В. Рахманинова, «Лес», «Море» А. К. Глазунова). М. П. Мусоргский придает фантазии «Ночь на Лысой горе» отчетливо русский характер, в ней, по словам автора, форма «российска и самобытна». Философски значимым сюжетом наделяет Чайковский фантазию для оркестра «Буря» по одноименной драме У. Шекспира.

В XX в., когда все большее значение приобретают свободные, импровизационные формы течения музыки, жанр фантазии по-прежнему любим композиторами, исполнителями и слушателями. Назовем для примера 5-ю фортепьянную сонату ленинградского композитора Б. И. Тищенко, в которой отчетливо заметны черты фантазии.

ФАНФАРА

Фанфара — духовой медный музыкальный инструмент, предназначенный главным образом для подачи торжественных сигналов. Она происходит от старинной оркестровой трубы XVIII в. (см. *Труба*). Устроена фанфара так же, как и пионерский горн, но имеет более удлиненную, дважды свернутую вытянуто-овальную форму. Две трети канала ствола цилиндрические, а треть, постепенно расширяясь, переходит в «колокол» — раструб.



У фанфары нет особого механизма, позволяющего извлекать все ступени гаммы. Поэтому ее звукоряд натуральный (6—7 звуков).

Фанфары применяются на военных парадах, спортивных праздниках, пионерских слетах. Украшенные флагами с эмблемами, золотыми шнурами и кистями, они становятся своеобразным символом торжественных церемониалов.

Фанфара — это трубный сигнал, который обычно состоит из звуков мажорного трезвучия. И в музыкальных произведениях различных жанров — *операх, симфониях, маршах* и т. п. — нередко используются темы фанфарного характера. Один из ее ранних образцов — в *увертюре* к опере «Орфей» К. Монтеверди. Трубная фанфара вошла в увертюру «Фиделио» Л. Бетховена. Фанфарные темы даны также в «Итальянском каприччио» П. И. Чайковского. Их можно услышать и в музыке советских композиторов (опера «Мать» Т. Н. Хренникова, «Праздничная увертюра» Д. Д. Шостаковича, «Патетическая оратория» Г. В. Свиридова, праздничная увертюра «Симфонические фанфары» Р. К. Щедрина и др.). Фанфары создаются и в виде небольших пьес, предназначенных для исполнения в различных торжественных случаях.

Фанфарные сигналы, использовавшиеся на практике, собраны в ряде сборников, самые ранние из которых относятся к XVII в.

ФИЛАРМОНИЯ

В 1859 г. в Петербурге А. Г. Рубинштейном было организовано Русское музыкальное общество (см. *Русская музыка XVIII — начала XX в.*). Интенсивное развитие концертной деятельности потребовало создания новых музыкально-просветительских организаций. В 1883 г. по инициативе пианиста, дирижера и педагога П. А. Шостаковского в Москве открылось Филармоническое общество. Вначале оно пропагандировало главным образом симфоническую музыку. Общество ежегодно давало 10 симфонических концертов. При нем работало Музыкально-драматическое училище. Воспитанниками училища были многие видные музыканты, среди них — Вас. С. Калинников, Д. И. Аракишвили, Л. В. Собинов.

В XIX в. филармонические общества создаются в Берлине, Лондоне, Нью-Йорке и других городах.

Первые филармонии в СССР были организованы в Петрограде (1921) и в Москве (1922). Просветительская работа филармоний сыграла большую роль в привлечении широких трудящихся масс, особенно молодежи, к музыке. Перед слушателями выступали известные музыкальные деятели, литературоведы, театроведы с лекциями и беседами о музыке и музыкантах.

Ленинградская филармония придавала очень большое значение такому виду работы со слушателями. Выдающийся советский музыковед И. И. Соллертинский, который одно время был художественным руководителем филармонии, выступал с лекциями и беседа-



В Большом зале Ленинградской филармонии имени Д. Д. Шостаковича.

ми непосредственно перед концертами и привлекал для этой цели высокообразованных музыкантов.

Сейчас в нашей стране более 100 филармоний в разных городах, районах, областях. В их задачу входит пропаганда лучших музыкальных произведений русской и зарубежной классики, ведущих советских композиторов. Для исполнения произведений разных жанров приглашаются крупнейшие музыканты мира: певцы, пианисты, скрипачи, виолончелисты, дирижеры. Филармония привлекает для выступлений молодежь, лауреатов Всесоюзных и Международных конкурсов.

В составе филармонии есть постоянные штатные исполнители, симфонические и камерные оркестры, инструментальные ансамбли, хоры, танцевальные ансамбли, эстрадные коллективы, музыковеды. В Москве концерты проводятся в Большом и Малом залах консерватории, в Концертном зале имени П. И. Чайковского, концертных залах Института имени Гнесиных, Дома ученых, в Домах и Дворцах культуры. Часто концерты проводятся на предприятиях, заводах, в вузах, школах.

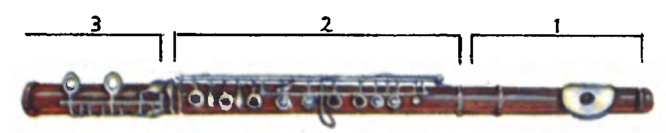
Кроме филармоний для взрослых слушателей в нашей стране есть еще и детские филармонии. Возникли они в 70-е гг., но уже завоевали огромную популярность. Детские филармонии находятся, как правило, при областных филармониях, но имеют свою дирекцию, художественное руководство, штат артистов и лекторов, а нередко — и отдельный зал. Сейчас у нас насчитывается около 20 детских филармоний: в Ленинграде и Туле, Свердловске и Саратове, Горьком и Орджоникидзе. В филармониях проводятся концерты: сольные, камерные и симфонические, лекции и беседы о музыке. Особенность детских филармоний состоит в том, что в их работе принимают участие сами ребята, учащиеся музыкальных школ города, участники хоровых и танцевальных коллективов. Они не только выступают в концертах вместе со взрослыми артистами, но и участвуют в составлении программ, абонементов, распространении билетов. Познавая прекрасный и неповторимый мир искусства, ребята учатся постигать красоту мира, учатся мудрости и доброте.

В развитии советской музыкальной культуры деятельность филармонии играет большую роль.

ФЛЕЙТА

Название инструмента происходит от латинского слова «флатус» — «дуновение». О происхождении флейты сложены легенды. Одна из них рассказывает, что древнегреческий бог лесов и пастбищ, покровитель пастухов и охотников Пан полюбил прекрасную нимфу Сиринкс. Спасаясь от Пана, нимфа обратилась к богу реки с мольбой спасти ее, и тот превратил Сиринкс в тростник. Пан сделал из этого тростника свирель и назвал ее в память нимфы сиринкс (сиринкс — разновидность флейты Пана). Флейта Пана — народный многоствольный инструмент, высота звука у него зависит от длины трубок, а диапазон — от их количества. Трубочки изготовляются из ствола камыша, тростника, бамбука, а также из древесины, кости, металла. Их скрепляют тростниковыми пластинками и жгутом из молодой коры вишневого дерева или ниткой. Современные флейты бывают продольными и поперечными. Простейшие старинные музыкальные инструменты (окарины, свистульки) впоследствии стали детскими игрушками.

Флейта: 1 — головка; 2 — средняя часть; 3 — нижняя часть.



Поперечную флейту исполнитель держит горизонтально. Это современная оркестровая флейта. Способ извлечения звука заключается в том, что исполнитель направляет струю воздуха на острый край отверстия в стенке ствола, которая, рассекаясь, приводит в колебание заключенный внутри трубки воздушный столб. Получается характерный свистящий звук.

Продольную флейту исполнитель держит в вертикальном положении. Для извлечения звука она снабжена специальным приспособлением, похожим на детские свистульки.

В современной музыкальной практике, особенно среди детей, во многих странах мира получила распространение продольная блокфлейта. Очень легкая в звукоизвлечении, она все шире применяется и в нашей стране для начального обучения в детских музыкальных школах. Обладая приятным тембром, блокфлейта уступает поперечной флейте в глубине и выразительности звука, в динамике, ширине диапазона, в технических возможностях и поэтому в симфоническом, духовом и эстрадном оркестрах не применяется.

Поперечная флейта, подобная современной, вошла в оркестр во второй половине XVII в. Западно-европейские композиторы не только широко использовали ее в оркестре, но и написали для нее сольные и камерные сочинения. Очень любили писать для флейты М. Равель и К. Дебюсси. У последнего есть пьеса-соло для флейты «Сиринкс». В России флейта нашла применение в оркестровом творчестве всех великих музыкантов, начиная с М. И. Глин-



ки. Многогранную роль выполняет флейта в произведениях современных композиторов.

Вместе с *гобоем, кларнетом* и *фаготом* она образует группу деревянных духовых инструментов. Разновидности флейты часто применяемые в оркестре, — флейта-пикколо (высокая флейта) и альтовая флейта (низкая флейта).

ФОЛЬКЛОР

Фольклор (в переводе с английского — «народная мудрость», «народное знание») — народное художественное творчество: песни, сказки, легенды, танцы, драматические произведения, а также произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

К музыкальному фольклору принадлежат вокальные жанры (*песни,* былины, плачи) и инструментальные жанры (танцевальные наигрыши, пастушеские сигналы и т. д.). Сохранились песни и наигрыши, которые дошли до нас из глубины веков. Причина подобной долговечности лежит в самой природе фольклора. Одна из его отличительных черт состоит в том, что фольклор является не только искусством, но и частью самой жизни народа. С древнейших времен музыка сопутствовала человеку, была для него естественнейшей и необходимейшей формой выражения. Народная музыка создавалась не для слушания, она жила в действии: игре, обряде, в шествии, в труде. Именно потому музыкальное начало в фольклоре не было отделено от танца, движения, жестов, возгласов, мимики. Этой особенностью народной культуры и объясняется поразительное жанровое многообразие песенного и инструментального фольклора.

У каждого народа есть песни, связанные с трудом. Как правило, *мелодия* и *ритм* в них органически связаны с характером труда, и в свою очередь сами влияют на процесс работы, организуя его и сообщая ему определенный ритм. Таковы трудовые песни бурлаков, лесосплавщиков, рыбаков и песни-сигналы, исполняемые при полевых работах. Есть песни, которые пели во время сенокоса или жатвы, когда убирали лен, у кавказских народов — мельничные, кузнечные, песни при толчении зерна и т. д. У латышей есть пастушеские песни с характерными для них «ликованиями» или «призывами».

Жизнь народа всегда была неотделима от природы, подчинена ее ритму, смене времен года. Переход солнца с зимы на лето, конец зимы и начало весны, цветение трав — все это праздновалось. С играми и песнями проходил праздник масленицы — проводов зимы. Звучали масленичные песни:

Масленица-кривошейка,
Состречаем тебя хорошенько!
С блинами,
С каравайчиками,
С вареничками!

Песня, припевка, наигрыш, танец — непременные участники коллективных гуляний и хороводов, многих обрядов и обычаев, особенно широко бытовавших в дореволюционную эпоху и восходящих к глубокой древности.

Медведь с козой забавляются. Медвежья потеха. Лубочная картина.



Туркменский фольклорный ансамбль из Ашхабада.



Свадебный обряд — наиболее любимый народом — лучше всего сохранился до настоящего времени. Конечно, музыка играла в нем огромную роль. Причитания определяли характер первой части обряда: невеста прощалась с отчим домом, подругами. Вторая часть обряда — веселый свадебный пир, и песни были другими: величали молодых, их родителей, были и шуточные величания сваху и свахе. Были и пляски, групповые и сольные, а у эстонцев — и свадебные хороводы.

Наряду с трудовыми и обрядовыми песнями в фольклоре существовало и множество других. Из семейно-бытовых можно назвать песни-величания новорожденному, колыбельные, детские считалки, потешки. У народов Севера и Дальнего Востока — якутов, нивхов, эвенков и других — есть жанр так называемых «личных песен». Это древняя традиция, согласно которой каждый человек, достигая зрелости, обретает свою «личную песню». Она сопровождает человека всю жизнь и является его музыкально-психологическим портретом.

Произведения народного творчества создаются и распространяются устно (не письменно), передаваясь от одного певца или сказителя к другому, из поколения в поколение. В этом еще одна особенность фольклора. Исполнитель, который часто знает песню или наигрыш с детства, чувствует себя в некоторой степени ее соавтором. По мнению специалистов, песню невозможно услышать в народе дважды в совершенно одинаковом виде. Изменения тем более значительны, чем дольше пес-

Фольклорный ансамбль станицы Староминской Краснодарского края.



Выступление коллектива художественной самодеятельности Дворца культуры г. Щекино Тульской области.





Эстонский фольклорный ансамбль.

ня бытует, чем больше поколений людей поют ее. Народная песня или наигрыш живет не в одном раз и навсегда зафиксированном виде, а во множестве вариантов, порою очень сходных, порою же достаточно различных. Эта незакрепленность фольклорного произведения, его гибкая и непрерывная изменчивость — существенный признак народного искусства — и обеспечивает произведению долгую жизнь.

Для того чтобы произведение стало истинно народным, чтобы оно было принято средой, в которой живет ее автор-исполнитель, нужно, чтобы люди, окружающие его, запомнили песню и стали петь ее как свою, выражающую чувства, настроения, мысли всех членов данного коллектива, а в дальнейшем, быть может, и всего народа. В этом проявляется коллективность народного творчества, его важнейшее свойство.



Национальный ансамбль «Илли» из г. Грозного. Чечено-Ингушская АССР.

Но чтобы сложить такую песню, нужно глубоко ощущать стиль, манеру, способ художественного выражения, распространенный в этой местности или в данной среде людей.

В фольклоре существуют жанры, предназначенные также для сольного исполнения. Таковы былины, повествующие о легендарных героях и их подвигах; таковы плачи или причитания. С незапамятных времен создавались в народе эпические песни. Это и русские былины, и карельские руны, эпические циклы (эпопеи), как, например, «Давид Сасунский» у армянского народа, «Манас» в киргизской культуре. Позднее появились исторические песни и баллады.

Среди исполнителей сольных жанров были выдающиеся мастера и мастерицы, и, хотя их творчество стало привлекать к себе внимание лишь в прошлом веке, мы знаем сегодня немало прославленных имен (см. *Народные музыканты*).

Неверно было бы представлять себе, что фольклор — искусство только одного лишь прошлого, связанное с жизнью и бытом деревни. Такой фольклор, называемый крестьянским, традиционным, хранит в себе замечательные

АЛЕКСАНДР АФАНАСЬЕВИЧ СПЕНДИАРОВ (1871—1928)



Весной 1896 г. молодой Александр Спендиаров, волнуясь и смущаясь, показывал свои произведения Н. А. Римскому-Корсакову. К этому времени он уже окончил юридический факультет Московского университета, играл на скрипке, изучил музыкальную теорию. Но полной уверенности в композиторском призвании у него не было. Решающую роль сыграло одобрение Римского-Корсакова. Спендиаров становится его учеником и целиком посвящает себя творчеству.

Сердечная дружба связывала Спендиарова с русскими музыкантами, в частности с А. К. Глазуновым. Он тесно общался со многими деятелями русской и армянской культуры — писателями, художниками, исполнителями. Спендиаровым написан ряд произведений на тексты А. П. Чехова, А. М. Горького, Н. А. Некрасова. Известным стихотворением М. Ю. Лермонтова вдохновлено одно из лучших его сочинений — симфоническая картина «Три пальмы» (1905).

Трижды композитору присуждалась премия имени М. И. Глинки — в 1908, 1910 и 1912 гг.

Спендиаров интересовался музыкой разных народов. В Крыму, где он провел большую часть своей жизни, звучали песни русские, украинские, греческие, еврейские, татарские. Многие из них он потом обработал для различных составов. Однако особый интерес он проявлял к музыке родной ему Армении. Кульминацию его творчества обозначили два сочинения — «Эриванские этюды» (1925) для симфонического оркестра и опера «Алмаст» (1928). Именно они заложили основы армянской симфонической школы.

Медленное вступление и быстрый танец — так построены две картины «Эриванских этюдов», основанных на армянских и арабских мелодиях.

Опера «Алмаст» повествует об одной из драматичнейших страниц истории Армении — борьбе с персидскими завоевателями. На основе поэмы армянского поэта О. Туманяна композитор создает глубокую философско-психологическую драму. Армянская княгиня Алмаст, надеясь стать царицей мира, предает своих соотечественников, открыв ворота неприступной для врагов крепости. Гибнут защитники крепости, их предводитель Татул, муж Алмаст. Однако предательство приносит княгине смерть. Контраст двух миров с особой резкостью подчеркнут в мужественном танце армянских воинов, прелестных хорах девушек, с одной стороны, и в жестоком, зловещем «Персидском марше» — с другой. Премьера оперы состоялась в Большом театре в 1930 г., в 1933 г. ее постановкой открылся Ереванский оперный театр, которому присвоено имя Спендиарова.

В 1924 г. Спендиаров переезжает в Армению. Ему присваивают звание народного артиста Армянской ССР. Он как бы осуществляет связь прошлого, настоящего и будущего: в 1896 г. его напутствует на композиторский путь Н. А. Римский-Корсаков, а в 1922 г. он — признанный мастер — поддерживает молодого музыканта, студента музыкального техникума имени Гнесиных Арама Хачатуряна.

художественные ценности. Он сыграл, например, важную роль в становлении и развитии русской классической музыки. Однако, наряду с ним, существовал и существует городской фольклор. Городская народно-бытовая песня получает широкое распространение в нашей стране в XVIII—XIX вв., таковы лирические песни-романсы, походные солдатские песни, песни о тяжелом труде рабочих, сатирические песни и частушки — короткие однострофные песни лирического или шуточного содержания. В наши дни частушка — один из самых популярных фольклорных жанров.

Особое место занимает рабочая революционная песня — русская и международная, сыгравшая огромную роль в социальном переустройстве мира. Революционная песня в художественно совершенной форме воплотила идеалы братства и равенства людей; быть может, впервые в песне было запечатлено новое мироощущение. Отсюда — отличающие песню неукротимая воля и энергия, нравственная чистота и готовность к самопожертвованию во имя общего дела. Революционная песня оказала сильное воздействие на всю *советскую многонациональную музыку.* В револю-

УЗЕИР АБДУЛ ГУСЕЙН ОГЛЫ ГАДЖИБЕКОВ (1885—1948)



«Драматическая труппа общества «Ниджат маариф» сегодня, 12 января 1908 г., ставит в драматическом театре Тагиева впервые на мусульманской сцене оперу «Лейли и Меджнун»...» Такой афишей жители Баку были оповещены о рождении азербайджанской национальной оперы. Она была не совсем обычной, эта опера, повествующая о трагической судьбе восточных Ромео и Джульетты. Вместо арий певцы импровизировали известные классические мелодии (мугамы), женские роли исполняли мужчины, так как мусульманская религия не допускала женщин на сцену. Скромный оркестр и хор. И тем не менее опера имела огромный успех, который вдохновил ее автора, композитора Узеира Гаджибекова, на создание новых сочинений. Одна за другой появляются пять новых опер и три музыкальные комедии. Знаменитая комедия «Аршин мал алан» обошла сцены многих театров в нашей стране и за рубежом.

Гаджибеков вырос в г. Шуше — родине многих известных азербайджанских музыкантов. Учеба в Горийской семинарии, где серьезное внимание уделялось музыкальным предметам, а затем в Москве и Петербурге дала ему навыки профессионального музыканта.

До конца жизни Гаджибеков сохранил любовь к музыкальному театру. Право азербайджанцев иметь свою национальную оперу он страстно доказывал все время не только в творчестве, но и в ярких полемических статьях против фанатиков-консерваторов.

Октябрьская революция создала все условия для развития азербайджанской музыкальной культуры. И не было в ней области, куда бы Гаджибеков не вложил свою энергию и талант. По его инициативе создается первая музыкальная школа, многоголосный хор и др. В течение многих лет Гаджибеков возглавлял Азербайджанскую консерваторию, носящую ныне его имя. Им создан труд «Основы азербайджанской народной музыки».

Вся эта кипучая деятельность не прерывала творческую работу. С концертной эстрады звучали инструментальные сочинения композитора, песни, романсы, хоры. В 1937 г. состоялась премьера его лучшего произведения — народно-героической оперы «Кёр-оглы». В основе ее сюжета — народное сказание XVI—XVII вв. о вожде народного восстания, реальной личности, жизнь и подвиги которого обросли легендой во многих странах Востока и Средней Азии. Народные хоры принадлежат к самым выразительным страницам оперы. Кёр-оглы не только смелый воин, он также певец, ашуг. Три его песни, близкие по стилю народным оригиналам, обрели популярность, так же как и арии невесты Кёр-оглы Нигяр.

Гаджибеков — автор Гимна Азербайджанской ССР. Он был удостоен звания народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, избран действительным членом Академии наук Азербайджана.

ционной песне черты фольклора (практическая предназначенность, коллективность, существование разных вариантов) сочетаются с признаками профессионального творчества: мы часто хорошо знаем авторов текстов или мелодий, песня нередко распространялась не устно, а письменно, с помощью листовок, газет и т. д.

И городской, и деревенский фольклор бытует в традиционном виде и вновь создается, обновляется в наше, советское время. Особенно активизируется народное творчество в острые, драматические моменты истории Родины, когда народ откликается на события, волнующие буквально каждого. Таковы, например, партизанские песни, повествовательные песни и баллады о героях.

В послевоенную эпоху широкое распространение, особенно среди городской молодежи, получила самодеятельная, «гитарная», авторская песня. Известны авторы многих песен, иногда они — профессиональные поэты. Нередко мелодии складываются на уже опубликованные стихи. Но не менее часто автор сочиняет и слова, и напев, аккомпанируя себе на гитаре. Самодеятельные песни отличаются своеобразной исполнительской манерой, обычно негромкой, доверительной, охватывают широкий круг тем и удовлетворяют потребность молодежи в дружеском общении.

Композиторы разных эпох и разных народов в своем творчестве многократно обращались к народной музыке. В фольклоре с замечательной яркостью и непосредственностью выражен характер народа, его психология. Задача созидания национального искусства той или иной страны не может быть решена без использования фольклора — его сюжетов, тем, художественных образов, его мелодий, его ритмов (стихотворных или танцевальных), его специфической манеры сочетания голосов и инструментов, его неповторимых звучаний, тембров. Использование может быть прямым или опосредованным, что бывает чаще, но оно всегда способствует обогащению музыкального искусства, расширению его возможностей.

Народное и профессиональное творчество соприкасаются, взаимодействуют, но вместе с тем глубоко отличаются друг от друга. Человеку, воспитанному в традициях одной культуры, часто бывает трудно понять и эмоционально откликнуться на произведения другой. Так нередко происходит при восприятии городскими слушателями крестьянского фольклора, когда его исполняют крестьянские певцы.

В песнях и танцах, старинные они или новые, фольклор раскрывается как искусство живое, богатства которого известны еще далеко не полностью. Его изучение — это путь познания истории своего народа, его духовной культуры.

ФОРМА МУЗЫКАЛЬНАЯ

Слово «форма» понимается по отношению к музыке в двух смыслах. В широком — как совокупность выразительных средств музыки (*мелодия, ритм, гармония* и т. п.), воплощающая в музыкальном произведении его идейно-художественное содержание (см. *Содержание и форма в музыке*). В более узком — как план развертывания частей произведения, определенным образом связанных друг с другом (об этом значении формы и рассказывается в статье).

В простейшем случае форма ограничивается лишь одной темой, одним изложением мысли. Даже обрамленная вступлением и заключением, такая форма определяется как одночастная. Она встречается в небольших пьесах у многих композиторов.

В жанре танца тема может быть неоднократно повторена; в *песне* мелодия повторяется с новыми словами, образуя куплетную форму. Куплет бывает и не одночастным, для него типичнее двухчастная форма, складывающаяся из запева и припева. При этом I часть (запев) всегда заключает в себе определенную тему, а II (припев) — может ее продолжать, развивать, но может ввести и новую, контрастную. Двухчастная форма встречается не только в песенном куплете, но и в самостоятельных вокальных и инструментальных произведениях.

Иногда в конце двухчастной формы возвращается более или менее точно повторенный фрагмент I части — реприза. Если же после продолжения, развития или новой темы первая возвращается полностью, ее следует считать самостоятельной частью, и форма становится трехчастной. Симметричность этой формы (*ава*) обеспечила ей необычайно широкое применение — от небольших пьес и романсов до развернутых хоровых и симфонических полотен.

Но тема или простая форма, построенная на ее основе, может неоднократно повториться с изменениями — варьироваться, возникает форма *вариаций*. Само это слово иногда служит для названия сочинения, но это не обязательно: в форме вариаций написана «Баллада» Э. Грига, «Рапсодия на тему Паганини» С. В. Рахманинова. Вариационное развитие главенствует в джазовых композициях: после ансамблевого исполнения темы каждый музыкант варьирует ее по-своему (см. *Джаз*).

При многократном чередовании основной темы (рефрена) с различными другими темами (эпизодами) образуется форма *рондо* — форма самостоятельных вокальных и инструментальных сочинений. В жанре *сонат* и *симфоний* она чаще всего служит формой финала.

Сонатная форма (форма сонатного аллегро), в которой написаны первые части боль-

шинства сонат Л. Бетховена, отличается напряженным, динамичным музыкальным действием. Обычно она состоит из 3 разделов: экспозиции (показа), разработки (раздел, в котором темы претерпевают различные изменения), репризы (повторения); возможна также кода (завершающий раздел). Иногда перед ними имеется еще вступление («Патетическая соната»). В экспозиции сопоставлены две музыкальные мысли — главная и побочная. Главная тема обычно энергичная, мужественная; часто начало ее звучит как повелительный возглас или утверждение. Побочная, напротив, отличается певучим, спокойным характером, по контрасту с главной. В разработке темы все более настойчиво сталкиваются между собой. Затем в репризе обе темы снова проходят в своем основном виде; нередко кода — это еще одна маленькая разработка, в которой окончательно утверждается главная мысль первой части. Сонатная форма типична для первых частей, а иногда и финалов сонат, инструментальных концертов, симфоний, а также камерных ансамблей (*трио, квартетов* и т. п.).

Экспромты и *фантазии, поэмы* и *баллады* пишутся нередко в свободных формах, где привычные приемы формообразования сочетаются необычно и образуют форму индивидуальную, неповторимую.

Музыкальные формы, в которых части настолько самостоятельны, что каждую можно исполнить отдельно, называются циклическими. В инструментальной музыке таковы *прелюдия и фуга, сюита,* соната, камерный ансамбль, *концерт,* симфония. В *вокальной музыке* — вокальные циклы, тесно связанные по смыслу, но допускающие раздельное исполнение романса и песни, — хоровые сюиты, оратории и кантаты.

Какой бы ни была музыкальная форма — простой или очень сложной, типичной или индивидуальной, она выполняет важнейшую задачу организации всех сторон и свойств произведения таким образом, чтобы как можно лучше донести до слушателя содержание музыки.

ФОРТЕПЬЯНО

В 1709 г. итальянский мастер Б. Кристофори из Флоренции изготовил инструмент, в котором с помощью молоточков извлекались как громкие (форте), так и тихие (пиано) звуки. Поэтому инструмент и получил название «фортепьяно». Среди его многочисленных предшественников — клавесин и клавикорд. В отличие от фортепьяно звук на клавесине извлекают щипком пера, которое зацепляет струну при

Выдающийся пианист современности лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического Труда народный артист СССР С. Т. Рихтер. Его искусство покорило слушателей многих стран мира.



нажатии клавиши; его звук не тянущийся, серебристо-металлический. Сила и качество звучания не зависят от характера прикосновения. К каждой клавише протягивают по нескольку струн разной длины, одни из которых дают основной тон, другие — на октаву выше, третьи — ниже, одни — слабее, другие — громче. Часто клавесин имеет 2 или 3 клавиатуры. Основные, диатонические клавиши на клавесине обычно черные, а хроматические — белые (у фортепьяно окраска обратная). Старинные клавесины отличались изящной отделкой, украшались резьбой, перламутровыми инкрустациями, живописью.

Другой предок фортепьяно — клавикорд, Звук на нем извлекается тонкими металлическими пластинками — тангентами. Способ звукоизвлечения — осторожное прикосновение к клавише — определил теплоту и выразительность звучания.

В фортепьяно было сделано важное усовершенствование: введена система молоточков, ударявших по струнам с любой быстротой и силой. С тех пор как появились большие концертные залы и многочисленная аудитория, у фортепьяно больше нет конкурентов в группе родственных ему инструментов. В наше время существуют две основные его разновидности: рояль, предназначенный для концертного исполнительства (встречаются и сравнительно небольшие, «кабинетные», рояли), и пианино, используемое для домашнего музицирования.

Классы игры на фортепьяно есть во всех му-

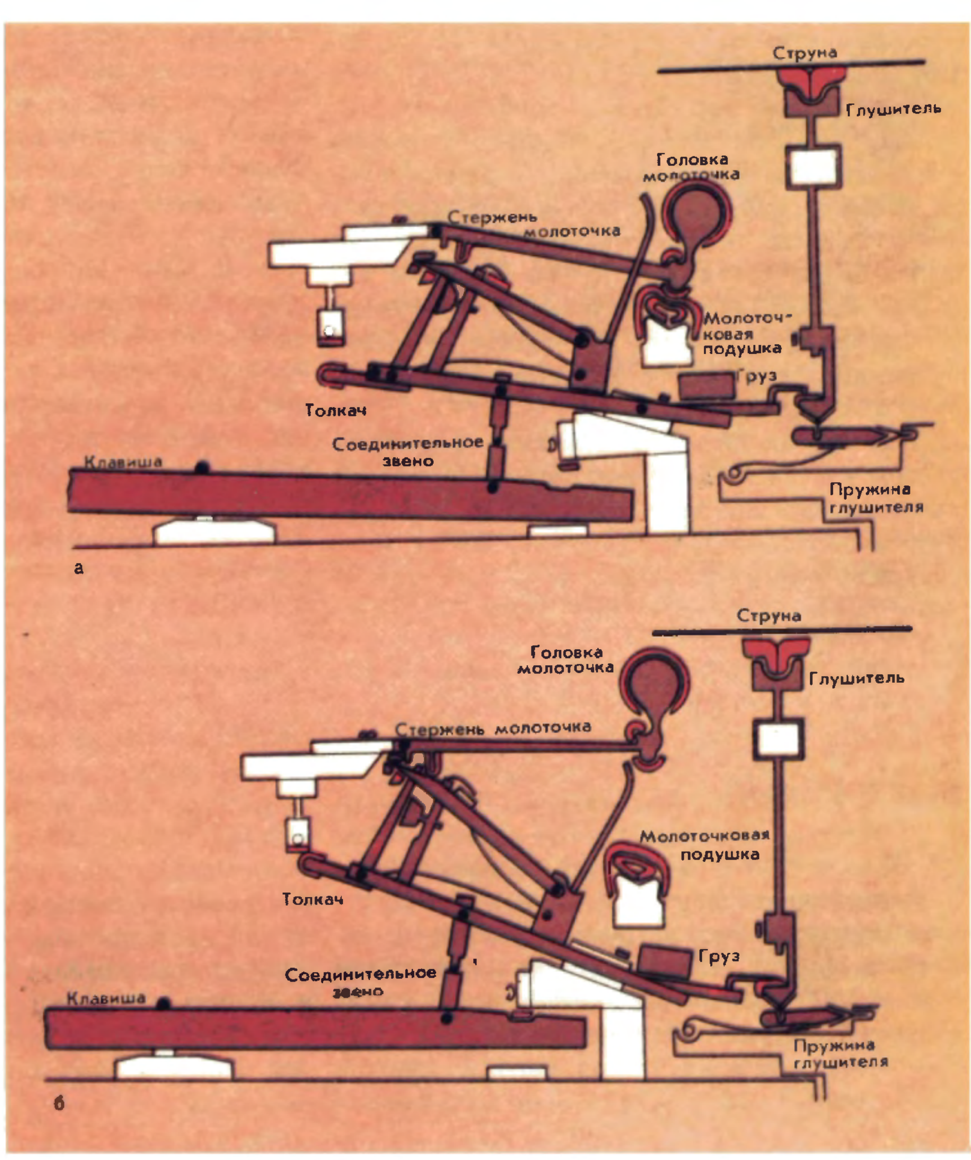


«Женщина, играющая на вёрджинеле». Картина голландского художника XVII в. Я. Вермера Делфтского.





Клавесин.



Фортепьянная механика (у рояля): а — в состоянии покоя; б — после удара по клавише.

зыкальных школах. Музыкант любой специальности должен в достаточной мере владеть этим инструментом: на нем можно сыграть произведения любых форм и жанров, музыку, написанную для любого исполнительского состава. Для фортепьяно создано сочинений больше, чем для любого другого солирующего инструмента, а некоторые композиторы (Ф. Шопен, А. Н. Скрябин) предпочитали его всем остальным инструментам.

История фортепьянного исполнительства начинается с XIX в. Прекрасными пианистами были Ф. Лист и Шопен. Русская и советская исполнительская традиция, прославленная именами А. Г. Рубинштейна, С. В. Рахманинова, С. Т. Рихтера, Э. Г. Гилельса, сочетает глубокую содержательность с техническим совершенством и виртуозным блеском. Широкое распространение получили международные конкурсы, где чаще других проходят соревнования по специальности «фортепьяно». Крупнейшие из них проводятся в Москве (конкурс имени П. И. Чайковского), в Париже, Варшаве, Брюсселе. Они открывают новые имена молодых пианистов, знакомят нас с будущим музыкально-исполнительского искусства.

Самый молодой ударно-клавишный инструмент — челеста — имеет форму маленького пианино с металлическими, а иногда стеклянными пластинками вместо струн. Клавиатура — как у фортепьяно. Челеста была сконструирована в 1886 г. французским мастером О. Мюстелем на основе «камертонового клавира» (набор камертонов). Тембр ее очень красив. Челеста — самый тихий и нежный инструмент симфонического оркестра. Первым ее применил в оркестре Чайковский.

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ОБОРИН (1907—1974)



На авторском концерте С. В. Рахманинова в Петрограде зимой 1917 г. вместе с Е. Ф. Гнесиной, одной из основательниц школы и музыкального училища, присутствовал ее десятилетний ученик Лева Оборин. Он впервые попал на такой концерт, и все происходившее здесь казалось ему сказкой.

Вскоре Рахманинов приехал в школу Гнесиной. Послушав игру юного пианиста, он сказал добрые, напутственные слова, которые Оборин запомнил на всю жизнь.

Родился Лев Николаевич Оборин в Москве, в семье инженера-железнодорожника. Закончив школу Гнесиных, продолжил образование в Московской консерватории, где занимался по классу фортепьяно у К. Н. Игумнова, по композиции у Н. Я. Мясковского.

Артистическая известность Оборина началась с победы на 1-м Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве в 1927 г., где двадцатилетний советский пианист завоевал золотую медаль.

С тех пор концертные путешествия Оборина охватили весь мир. Его пианистический репертуар был огромным: русская и зарубежная классика, сочинения советских композиторов. Он осуществил премьеры фортепьянных концертов А. И. Хачатуряна и А. М. Баланчивадзе.

Самые любимые композиторы Оборина — Ф. Шопен и П. И. Чайковский. Оборин говорил: «Чувство радости, что у пианистов есть Шопен, не покидало меня никогда». Такое же восторженное чувство испытывали все, кто слушал проникновенно-лирическую игру Оборина. Вдохновенно исполнял он сонаты и миниатюры Шопена, вершин исполнительского искусства достиг в истолковании цикла Чайковского «Времена года», который воспринимал как поэтическое изображение русской жизни. Пианист тяготел к воплощению образов радостных, светлых, стремился к предельной отчетливости игры, к простоте, непосредственности, рельефности.

Большое внимание Оборин уделял камерному исполнительству: выступал с сонатными вечерами вместе со скрипачом Д. Ф. Ойстрахом. Трио в составе Оборина, Ойстраха и виолончелиста С. Н. Кнушевицкого вошло в историю камерного искусства как один из лучших советских камерных ансамблей.

Сорок шесть лет, с 1928 г. и до последних дней жизни, Оборин преподавал в Московской консерватории, где воспитал плеяду замечательных пианистов. За выдающиеся заслуги в советском музыкальном искусстве Л. Н. Оборин удостоен звания народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР.

Х, Э

ХОР

Многие из вас смотрели по телевизору или присутствовали непосредственно на красочных спектаклях — *праздниках песни*. Оратории, кантаты, песни звучат на них в исполнении большого коллектива участников — хора.

Все хоровые коллективы можно разделить на профессиональные, любительские, учебные и бытовые. Бытовые хоры, как правило, организовывались по принципу совместной трудовой деятельности или места жительства. Так, например, в деревнях старой России во время полевых работ или отдыха возникал хор. Среди работающих находился талантливый запевала, который начинал песню и вел ее до конца. Все остальные, внимательно слушая ведущий голос, подстраивались к нему, украшая его своим мелодическим узором, и лилась песня, исполненная великой любви к жизни. Такой самодеятельный, как принято теперь называть, хор существовал практически в каждой деревне, в каждом селе. Были они и в городах, в заводских слободах, где по вечерам собирались рабочие и работницы и заводили песни, которыми скрашивали свою нелегкую жизнь.

В 1910 г. певец и собиратель русских народных песен, композитор М. Е. Пятницкий организовал народный хор, который стал первым народным профессиональным музыкальным коллективом. После Великой Октябрьской социалистической революции профессиональные коллективы возникли во многих республиках нашей страны. Это Государственный Омский русский народный хор, Государственный заслуженный академический Украинский народный хор имени Г. Г. Веревки, Государственный академический Северный русский народный хор, Государственный Рязанский народный хор, Государственный Уральский русский народный хор и многие другие коллективы. Здесь бережно сохраняются и одновременно развиваются народные традиции, характерные для той или иной республики, края, области. Своеобразные черты проявляются в мелодическом и ритмическом узоре, в многоголосии, в драматургии, хореографии, в составе исполнителей. Северные песни, например, отличаются узорчатым рисунком мелодии, использованием в многоголосии полифонического начала, воронежские — ладовым колоритом, целотонным движением, а также преобладанием женских голосов над мужскими, в то время как на Дону мужские голоса несут основную нагрузку. На Украине народная песня часто сопровождается инструментальным ансамблем, а в Грузии песня звучит чаще в исполнении мужского хора без инструментального сопровождения.

Участники академических профессиональных коллективов специально обучаются пению, их голоса звучат ровно на всех участках диапазона; диапазон может достигать двух октав. Они владеют певческим дыханием, дикцией, динамикой и другими вокальными навыками.

Первый русский профессиональный хор был основан в XV в. — хор государевых певчих дьяков. В начале XVIII в. на его основе в Петербурге была создана Придворная певческая капелла. Этот коллектив, а также Синодальный хор в Москве сыграли значительную роль в развитии хорового искусства России. В XIX в. появляются и светские капеллы — хоры Ю. Н. Голицына, А. А. Архангельского, Д. А. Агренева-Славянского.

В нашей стране профессиональные хоровые коллективы созданы во всех союзных республиках и в некоторых крупных городах. Это и большие академические капеллы (60—80 исполнителей): Государственный академический русский хор СССР, Большой хор Центрального телевидения и Всесоюзного радио, Государственный Московский хор, Ленинградская



академическая хоровая капелла имени М. И. Глинки, Государственная академическая русская хоровая капелла имени А. А. Юрлова, Мужской хор Эстонской ССР и небольшие камерные хоры (24—36 исполнителей); Государственный камерный хор, Московский камерный хор, Новосибирский камерный хор и другие, а также хоровые коллективы оперных театров.

К профессиональным хорам относятся также ансамбли песни и пляски. Среди них — Дважды Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии имени А. В. Александрова, народные — Государственный Кубанский казачий хор, Ансамбль песни и пляски донских казаков.

Любительские хоры — это коллективы, со-



Детский хор Дворца пионеров г. Казани выступал перед строителями КамАЗа, тружениками сел, нефтедобытчиками, побывал на гастролях в Москве, Ленинграде, Волгограде, во Всесоюзном пионерском лагере «Артек».

Московский камерный хор (слева).



Поют участницы Волжского народного хора.

стоящие из певцов, для которых пение в хоре не является профессией. Они возникли во многих странах в связи с организацией специальных хоровых обществ. Многие любительские хоры достигают высокого уровня исполнительства, и нередко композиторы доверяют им исполнять свои сочинения впервые.

В СССР любительское хоровое искусство получило необычайный размах. Хоровые коллективы есть в университетах, институтах, а также средних специальных учебных заведениях. Школьные хоры существуют при Дворцах и Домах пионеров, при общеобразовательных и музыкальных школах, при Дворцах и Домах культуры. Среди детских хоров заслуженной известностью пользуется Детский хор Института художественного воспитания АПН СССР, Большой детский хор Центрального телевидения и Всесоюзного радио, Ансамбль песни и пляски имени В. Локтева Московского город-

ского Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах, Хор мальчиков Свердловской детской филармонии, Детский хор Таллинского Дворца пионеров и др.

Все хоровые коллективы, и профессиональные и любительские, делятся на однородные, в которых поют только мужчины, только женщины или дети, и смешанные — в них поют мужчины и женщины или мальчики и мужчины. Обычный смешанный хор состоит из четырех партий: женские голоса — сопрано и альты (если в хоре поют мальчики, то сопрановая партия называется дискантами), мужские голоса — тенора и басы. Каждая партия в свою очередь может делиться на несколько самостоятельных групп в зависимости от партитуры исполняемого сочинения. Количество партий в хоре определяет его вид — двух-, трех-, четырех-, шести-, восьмиголосный и т. д.

Минимальный состав хора — 12 человек (по 3 человека в партии), максимальный — 100—120 человек. Иногда несколько коллективов объединяются в сводный хор. В таком хоре поют 200, 400, 600, 800 человек. Сводные хоры выступают на больших праздничных концертах, на праздниках песни.

В нашей стране есть специальные хоровые училища. Особое место среди них занимают Ленинградское хоровое училище имени М. И. Глинки и Московское хоровое училище имени А. В. Свешникова. История их возникновения и развития корнями уходит в глубь отечественной музыкальной культуры.

Давно известно, что голоса мальчиков, прошедшие специальную подготовку, отличаются замечательной подвижностью, красотой, серебристостью звучания. Именно на эти качества детских голосов обратило внимание духовенство и включило мальчиков в церковные хоры. Такие капеллы существовали во многих странах Европы уже в средние века, а с XVIII в. и в России. Для подготовки малолетних певчих создавались специальные школы. По-разному складывались судьбы мальчиков. Только некоторые из них впоследствии становились музыкантами, а большинство при наступлении мутации выбрасывались на улицу.

После Великой Октябрьской социалистической революции при Ленинградской академической капелле была организована детская хоровая школа. Во время Великой Отечественной войны группа мальчиков вместе с капеллой эвакуировалась в Кировскую область. В 1944 г. часть мальчиков вернулась в Ленинград и стала основой хорового училища. Другая группа поехала в Москву, где было организовано хоровое училище во главе с А. В. Свешниковым. В настоящее время оба училища являются профессиональными музыкальными учебными заведениями с 11-летним сроком обучения. В них учатся мальчики от 7 до 18 лет, получая общее и специальное образование. Они поют в хоре, играют на рояле, изучают целый комплекс музыкально-теоретических дисциплин. Юные певцы свободно исполняют самые сложные произведения отечественной и зарубежной хоровой классики, с огромным успехом выступают в нашей стране и за рубежом.

Массовым явлением стали у нас детские хоровые студии. Так, в г. Дубне каждый четвертый юный житель — участник какого-либо хора. Здесь стало традицией проводить раз в два-три года детские праздники песни. Инициатором их является детская хоровая студия «Дубна». Юные любители музыки располагаются на городском стадионе. Представителей разных студий легко отличить друг от друга по разнообразной концертной форме, по эмблеме на груди. Звучат народные мелодии, хоровая классика и написанные специально для этих праздников сложные трех-четырехголосные произведения без сопровождения. Дирижируют по очереди этим необыкновенным хором руководители участвующих в празднике студий. Желание нести свое искусство людям, чувство коллективизма, дружбы объединяют студийцев «Веснянки» из Москвы, «До-ре-ми» из Владивостока, «Тополек» из Красноярска и «Костер» из Подмосковья, «Звонкие голоса» из Башкирии и «Школьные годы» из Омска и многих других.

Сейчас детских хоровых студий в нашей стране более 500, и поют в них свыше 75 000 детей. Число участников в каждой студии различно: от 100 до 500 и даже до 1000. С деятельностью ДХС связано появление большого количества хоровой и песенной музыки для детей.

А началось все со школьных хоров. В конце 50-х гг. в г. Железнодорожном Московской области была организована первая ДХС «Пионерия» под руководством Г. А. Струве, которая своим высоким уровнем исполнения вскоре стала известна не только у нас в стране, но и за рубежом.

Что же вызывает к студиям такой интерес? Одна из причин — отсутствие строго конкурсного приема детей. Педагоги хоровых студий считают, что нет такого ребенка, у которого нельзя было бы развить музыкальные способности. А главное — это специфика работы: разнообразие видов музыкальных занятий и интереснейшая и насыщенная творческая атмосфера. Студийцы поют в хоре, участвуют в ансамблевом и сольном пении, изучают музыкальную грамоту и *сольфеджио,* знакомятся с музыкальной литературой, посещают занятия ритмики и танца, играют (по желанию) на каком-либо инструменте. Они выступают с концертами в школах, на предприятиях, участвуют в творческих встречах с композиторами, в записях на радио и телевидении, выезжают с отчетными концертами в разные города Советского Союза и за рубеж.

Главная же цель обучения в студии — не только научить ее участников красиво и слаженно петь в хоре, но и воспитать их настоящими грамотными любителями и идейными пропагандистами музыки.

ХОРОВАЯ МУЗЫКА

Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется —
То бурла́ки идут бечевой!...

Читая эти строки Н. А. Некрасова, невольно вспоминаешь знаменитую картину И. Е. Репина «Бурлаки на Волге». Тяжела, изнурительна работа бурлаков. И в этом каторжном труде у них один помощник — песня. Она объединяет усилия, организует ритмичность движения, заставляет забывать боль и усталость, укрепляет чувство товарищества. Хоровая песня — великая сила! Как только люди стали совместно трудиться, появилась потребность в коллективном пении. И пускай первые мелодии были простыми, одноголосными, но их можно считать фундаментом, на котором выросло хоровое искусство.

Хоровая музыка предназначена для исполнения *хором* — специально организованным певческим коллективом. Учитывая огромное влияние хоровой музыки на людей, церковь отводит ей значительную роль в религиозных обрядах. Уже в IX—X вв. в монастырях появляются певческие школы, что приводит к широкому развитию хорового искусства, хоровая музыка становится двух- и трехголосной. Бурного расцвета хоровая музыка без инструментального сопровождения — а капелла достигает в период Высокого Возрождения. Композиторы пишут не только духовную музыку — мотеты, мессы, псалмы, но и светскую — мадригалы, канцоны, полифонические песни, темы которых близки народной жизни. Число голосов увеличивается до 5—6.

В последующие столетия хоровая музыка звучит в ораториях, кантатах И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, в операх К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Дж. Верди, Ж. Бизе, Р. Вагнера. Л. Бетховен вводит хор в финал 9-й симфонии. У композиторов-романтиков дальнейшее развитие получают произведения для хора а капелла, хоровая песня. В их сочинениях усиливаются черты программности, связь с театром, живописью, литературой. В творчестве современных западно-европейских композиторов хоровая музыка охватывает все жанры: от песни и простой миниатюры до симфонии и балета.

Русская хоровая музыка имеет исключительно богатые традиции, связанные прежде всего с народным творчеством (см. *Фольклор*). Постепенно образовавшееся многоголосие в народной хоровой песне из соединения в одновременном звучании нескольких вариантов подголосков оказало огромное влияние на профессиональное творчество, которое интенсивно развивалось в России с XV в. Духовная музыка исполнялась без сопровождения (см. *Древнерусская музыка*). Прекрасные образцы духовного концерта оставили нам композиторы XVIII в. — М. С. Березовский, Д. С. Бортнянский. С появлением в России оперы развивается и оперная хоровая музыка. «Ивана Сусанина» М. И. Глинки, «Князя Игоря» А. П. Бородина, «Бориса Годунова» и «Хованщину» М. П. Мусоргского по праву можно назвать хоровыми операми. Со 2-й половины XIX в. для хора без сопровождения пишут П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев и другие композиторы.

Богата и разнообразна советская хоровая музыка: «Десять поэм» для хора без сопровождения на слова русских революционных поэтов Д. Д. Шостаковича, вокальный цикл «Пушкинский венок» Г. В. Свиридова, 6 хоров (строфы «Евгения Онегина» А. С. Пушкина) Р. К. Щедрина, вокальные циклы с использованием фольклорного материала В. Р. Тормиса. Прекрасные хоры звучат в операх «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Война и мир» С. С. Прокофьева, «В бурю» Т. Н. Хренникова, «Мертвые души» Щедрина, в произведениях Э. К. Бальсиса, М. О. Зариня, О. В. Тактакишвили, Б. Н. Лятошинского. Много и плодотворно работают советские композиторы в области хоровой музыки для детей (см. *Детская музыка*).

Расскажем подробнее о некоторых жанрах хоровой музыки. О р а т о р и ю (от латинского «оро» — «говорю», «молю») нередко называют оперой в концертном исполнении. Действительно, между ними много общего; составные части драматургии — арии, речитативы, ансамбли, хоры, оркестровые эпизоды; состав исполнителей — певцы-солисты, хор, оркестр. Но в оратории только повествуется о происходящих событиях, а в опере содержание раскрывается в живом контакте действующих лиц. Вот почему в оратории обычно преобладает эпическое или героическое начало и события развиваются медленно.

Возник жанр оратории в Италии на рубеже XVI—XVII вв. из драматизированных духовных гимнов — лауд, которые постепенно переросли в спектакли. Первое такое представление оратории состоялось в Риме в 1600 г., когда было исполнено произведение Э. дель Кавальери на латинском языке. Параллельно развивались и так называемые «простонародные» оратории, исполнявшиеся на итальянском языке с вольным текстом. Классический тип светской монументальной оратории, где народ

(хор) — главное действующее лицо, создал Гендель. Наиболее известна его оратория «Самсон». Гайдн ввел в ораторию жанрово-описательные сюжеты («Времена года», «Сотворение мира»), тем самым значительно расширив ее тематику. Ф. Лист, Р. Шуман, Г. Берлиоз, Ф. Мендельсон обогатили язык ораторий приемами, заимствованными из оперы, симфонической музыки, романса. В XX в. в жанре оратории писали А. Онеггер («Жанна д'Арк на костре»), З. Кодай («Венгерский псалом») и другие.

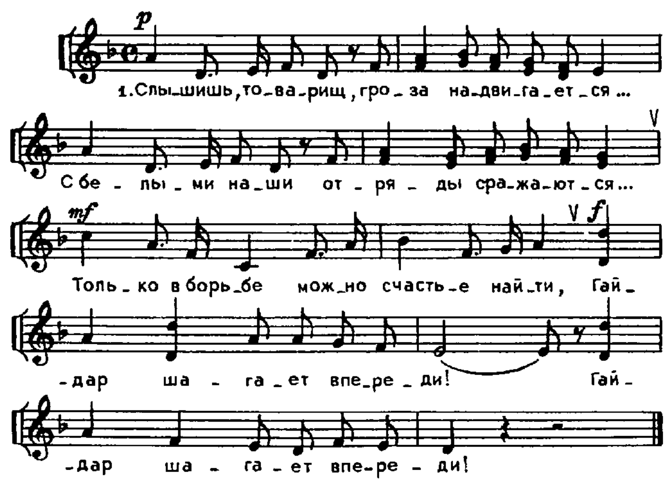
Первая русская оратория «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» была исполнена в 1811 г. Ее автор — С. А. Дегтярев.

В ораториях советских композиторов отображены грандиозные свершения нашего народа, его героическая судьба, затронуты многие животрепещущие вопросы современной жизни. О памятных событиях 1905 и 1917 гг. рассказывается в оратории «Путь Октября» (авторы А. А. Давиденко, В. А. Белый, М. В. Коваль и другие). В «Патетической оратории» Свиридова на стихи В. В. Маяковского переданы ощущение космического размаха Октябрьской революции, молодой энтузиазм строителей будущего. Созидательному труду советских людей по преобразованию природы, их благородной деятельности в борьбе за мир посвящены оратории Шостаковича «Песнь о лесах» и Прокофьева «На страже мира». Размышления детей о жизни переданы в произведении Т. И. Корганова «Я живу на свете».

К а н т а т а (от итальянского слова «кантаре» — «петь») возникла одновременно с оперой и ораторией на рубеже XVI—XVII вв. в Италии. Она предназначалась для голоса с инструментальным сопровождением и состояла из арий и речитативов. Первые кантаты были, как правило, лирическими. Со временем их содержание усложнилось, наполнилось философским смыслом. Даже праздничные кантаты приобретали торжественность и эпичность. В исполнении таких сочинений принимали участие не только певцы-солисты, оркестр, но и хор. Кантата приблизилась к жанру оратории, хотя и уступала ей по размерам.

В 1-й половине XVIII в. Бах создает классические образцы кантатного жанра. Им написано около 300 кантат. Одни из них бытового или мифологического содержания: «Кофейная кантата», «Крестьянская кантата», «Состязание между Фебом и Паном». В духовных сочинениях композитор ставит общечеловеческие проблемы: борьбы человека, его страданий, надежд и мечтаний. Бах свободно использует здесь все музыкальные средства оперного, хорального искусства, народной песни.

Современные кантаты бывают хоровыми без сопровождения и в сопровождении оркестра и даже фортепьяно. Наиболее интересные произведения создали Ф. Пуленк («Лик человеческий»), К. Орф («Кармина Бурана»), Д. Мийо («Огненный замок»), Б. Барток («Светская кантата»).



Ноты написанной для хорового исполнения песни «Гайдар шагает впереди» А. Н. Пахмутовой на стихи Н. Н. Добронравова из кантаты «Красные следопыты».

В России кантатный жанр получил широкое распространение в XIX в. у Чайковского («Москва»), Римского-Корсакова («Свитезянка»), Танеева («Иоанн Дамаскин»), С. В. Рахманинова («Весна»). Русские композиторы значительно расширили тематические рамки кантаты и обогатили ее драматургию. Особенно многообразно используется жанр кантаты в творчестве советских композиторов. Они во многом сблизили кантату с ораторией, наполнили ее глубоким идейным содержанием, обогатили образные характеристики. О героическом прошлом России рассказывают кантаты «Александр Невский» Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина. Творческой, созидательной жизни советского народа посвящены произведения Шостаковича («Над Родиной нашей солнце сияет»), Свиридова («Курские песни»), А. Г. Арутюняна «(Кантата о Родине»). Детская кантата отображает жизнь подрастающего поколения нашей страны во всем ее многообразии. Среди лучших — «Песня утра, весны и мира» Д. Б. Кабалевского, «Отрядные песни» А. Н. Пахмутовой, «Берем с коммунистов пример» Ю. М. Чичкова, «Олимпийские кольца» О. Н. Хромушина, «Наш сад» А. А. Пярта.

Р е к в и е м — произведение для оркестра, хора и солистов. Характер его музыки — скорбный, трагический. Величайшим произведением в этом жанре остается «Реквием» Моцарта. В XIX в. реквием приобретает гражданское звучание. Памяти жертв июльской революции 1830 г. посвятил свое сочинение Берлиоз; итальянскому поэту А. Мандзони — Дж. Верди; И. Брамс использовал для «Немецкого реквиема» специально подобранные им немецкие тексты. Многие современные музыканты также включают в свои сочинения не традиционные латинские тексты. Так, в «Военный реквием» Б. Бриттен включил анти-

военные стихотворения английского поэта У. Одена.

В творчестве советских композиторов реквием становится выразителем патриотических, антивоенных, гражданских идей. Он тесно связан с революционной тематикой, с современностью. Это 3-я симфония — «Реквием памяти В. И. Ленина» на стихи Н. И. Асеева, «Реквием», посвященный «Тем, кто погиб в борьбе с фашизмом» Кабалевского на стихи Р. И. Рождественского; Реквием-концерт для двойного хора с органом и колоколом П. Е. Дамбиса на стихи И. Ласманиса памяти героев, павших в Великой Отечественной войне.

ЭЛЕКТРОМУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

История музыки не только история смены *стилей* и *жанров,* но также и история поисков новых звучаний. У каждого времени свои любимые инструменты. *Барокко* немыслимо без *орга́на,* рококо — без клавесина, *романтизм* — без *фортепьяно.* XX век вызвал к жизни электромузыкальные инструменты. Сначала они были сложны и громоздки. Электрический орган телармониум американского инженера Т. Кахилла весил более 200 тонн! Тогда еще не существовало ни усилителей, ни громкоговорителей, и этот гигант использовался для передачи музыки по городской телефонной сети.

Создание электромузыкальных инструментов, пригодных для практического применения, стало возможным лишь после изобретения электронной лампы. Первое концертное выступление на электронном музыкальном инструменте — терменвоксе осуществил в 1921 г. советский инженер и музыкант Л. С. Термен (см. *Электронная музыка*).

Это изобретение вызвало небывалую сенсацию в музыкальном мире и привлекло к работе над новыми инструментами много талантливых инженеров. Советские инженеры-конструкторы А. А. Володин, И. Д. Симонов, С. Г. Корсунский, В. И. Волынкин и другие создали многочисленные образцы разнообразных электромузыкальных инструментов.

Все электромузыкальные инструменты можно разделить на 4 группы: электрифицированные струнные инструменты, электронные органы, электронные ударно-ритмические приставки, синтезаторы.

К электрифицированным (адаптеризованным) струнным инструментам относятся электрогитара, электроскрипка, электроальт, электродомра, электроарфа и др. Адаптеризация основана на преобразовании механической энергии колеблющейся струны в электрический сигнал с помощью электромагнитного звукоснимателя. Популярные у современных исполнителей электрогитары по своему назначению и конструкции делятся на 4 основных типа: ритм-гитару, соло-гитару, бас-гитару и гавайскую электрогитару. У ритм-гитары — шесть струн; предназначена она для аккомпанемента и сольной игры. Соло-гитара, также шестиструнная, позволяет исполнить сольную партию любого характера — от лирической темы до виртуозных *импровизаций.* Четырехструнная бас-гитара настроена подобно *контрабасу.* Гавайская семиструнная электрогитара является солирующим инструментом, звук извлекается с помощью медиатора.

Изменения уровня звучания электрогитары, степени «подмешивания» эффектов производятся с помощью регулирующих элементов, установленных на инструменте, и выносной педали.

На одноголосных клавишных электромузыкальных инструментах — «Экводин», «Романтика», «Фаэми», «Эмибас» — используют только одну мелодию без аккомпанемента.

Многоголосные клавишные инструменты — электроорганы различных модификаций. Они предназначены для сложной полифонической игры с применением многочисленных регистров и средств управления. У электроорга́нов отечественного производства «Юность-75», «Эстрадин-ЭМ», (известный также под названием «Гамма»), «Эстрадин-6» («Меридиан»),



Электрогитара: 1 — дека; 2 — гриф; 3 — головка; 4 — колки; 5 — переключатели тембра; 6 — регуляторы громкости и тембра; 7 — струнодержатель; 8 — механизм подстройки; 9 — звукосниматели.

«Прелюдия», «Лель», «Электроника—ЗМ-01», «Мануал» звуковысотный диапазон близок диапазону фортепьяно. Исполнитель может имитировать игру многих традиционных инструментов, придавая их звучанию разнообразную тембровую окраску.

В качестве аккомпанирующих устройств применяют специальные ритмические электромузыкальные приставки, имитирующие звучание различных ударных инструментов, барабана, кастаньет, оркестровых тарелок, бубна и др.

В концертной практике находят применение электронные баяны и аккордеоны. Электронный баян «Эстрадин-8Б» сконструирован на базе обычного механического баяна, резонаторы которого электрически соединены с электронным блоком. При игре на инструменте возможно как чередующееся, так и совместное звучание электронного и обычного голосов.

Особая группа электромузыкальных инструментов — музыкальные синтезаторы. В них используют очень большое число структурных параметров звуков для синтеза сложных. По разработанной программе синтезируются сначала звуки, а затем и сам процесс исполнения. Синтезатор состоит из панелей с регуляторами и переключателями для установки необходимых параметров звука и клавиатуры. Студийный синтезатор предназначен для работы в специальной, соответствующим образом оснащенной студии. В комплект аппаратуры такой студии кроме синтезатора входят многоканальные магнитофоны, микшерный пульт, реверберататор и другие устройства. Особая система одновременного использования этой техники позволяет музыканту создавать, обрабатывать и организовывать синтезированный звуковой материал, который выдается в виде записи на магнитной ленте. Синтезатор должен обладать памятью, иначе каждый удачно найденный звук живет лишь мгновение и теряется безвозвратно. Студийный синтезатор предоставляет для творческой фантазии музыканта неограниченные возможности, позволяет ему свободно манипулировать электронными шумами, космическими эффектами, создавать необычную музыку. При игре на синтезаторе приходится манипулировать огромным количеством тумблеров, регуляторов, кнопок.

Наиболее многочисленная группа синтезаторов — концертные. Для повышения транспортабельности и удобства игры в них существенно сокращены структурные ресурсы синтеза, а сохранены главным образом возможности получения тех необходимых эффектов, которые не могут быть получены на других инструментах ансамбля.

Для имитирования звучания определенных традиционных музыкальных инструментов и специальных «новых» тембров в концертных синтезаторах имеются готово набранные соединения, выведенные на отдельные переключатели.

С помощью синтезаторов можно создать различные шумы и определенные звуки, необходимые для оформления кинофильмов, радио- и телепостановок, театральных спектаклей. Любой синтезатор может воспроизвести шум ветра, дождя, моря, раскаты грома, звуки автомобильных и паровозных гудков, птичье пение, шум машин и моторов и многие другие эффекты.

ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА

Это направление, сформировавшееся в середине XX в. на базе электроакустической и звуковоспроизводящей аппаратуры.

Музыканты издавна стремились к обогащению инструментария, к расширению звуковой палитры, а часто и к особым звуковым эффектам. Так, Г. Ф. Гендель вводит в свой «Рождественский хорал» звучание церковных колоколов, Й. Гайдн в «Детскую симфонию» — различных детских инструментов. Звуковые машины, изображавшие вой ветра и другие шумы, часто применялись в оперной музыке. Звукопространственные эффекты, столь характерные для современной электронной музыки, также давно использовались композиторами. Таково, например, «Эхо» — хоровое произведение франко-фламандского композитора Орландо Лассо, жившего в XVI в.

Первые опыты создания электронной музыки были связаны с введением в музыку *электромузыкальных инструментов*. В 1920 г. советский инженер Л. С. Термен создает первый в мире концертный электроинструмент — терменвокс, получивший высокую оценку В. И. Ленина. Уже в 1923 г. терменвокс находит применение в «Симфонической мистерии» А. Ф. Пащенко. Позднее терменвокс и другие электромузыкальные инструменты включали в свои сочинения Д. Мийо, Э. Варез, О. Мессиан, А. Жоливе, П. Дессау, из советских композиторов — С. Н. Василенко, Г. В. Свидиров, М. С. Вайнберг, Н. И. Пейко, А. С. Зацепин, Д. Ф. Тухманов. В Москве создан ансамбль электромузыкальных инструментов.

Как особое направление электронная музыка формируется в начале 50-х гг. Создаются студии электронной музыки. Первая такая студия возникла в 1951 г. в Кёльне (ФРГ). В это же время утвердился и сам термин «электронная музыка». На ее развитие оказала воздействие так называемая конкретная музыка, возникшая в 1948 г. и основанная на комбинировании звуков окружающей жизни,

записанных на магнитную пленку. К середине 60-х гг. оба направления практически сливаются: природные звуки подвергаются сложным электронным преобразованиям, электроника же обогащается звуками жизни. Эти приемы органически сочетаются в таких сочинениях, как «Электра» А. Пуссера, «Пение птиц» Э. В. Денисова.

В 60-е гг. наметились три основных течения электронной музыки: «магнитофонная» музыка, записываемая и воспроизводимая при помощи магнитофона (см. *Магнитная запись*), «компьютерная музыка» — здесь весь процесс, вплоть до реализации готового сочинения, программируется на компьютере, и «живая электроника», где композитор по заранее разработанному плану или импровизационно творит непосредственно музыку. С появлением студийных и концертных синтезаторов электронная музыка активно проникает в различные музыкальные жанры. Особенно большие возможности предоставляют созданные в самые последние годы компьютерные цифровые синтезаторы, объединившие в себе преимущества студийных и концертных. У них практически неограниченная память, в которую можно записать всю партитуру сочинения в звучащем виде и в любое время извлекать для усовершенствования те или иные фрагменты, голоса.

В нашей стране еще в 20-е гг. советский инженер Е. А. Шолпо начал изучать возможности синтеза звучаний методом графической записи на кинопленку. Для сконструированного им вариафона сочинялась специальная музыка. В 1959 г. Е. А. Мурзин создал синтезатор АНС, названный так в честь А. Н. Скрябина. В 1967 г. в Москве открыта электронная студия. К созданию произведений электронной музыки обращаются композиторы Денисов, А. Г. Шнитке, С. А. Губайдуллина, Э. Н. Артемьев.

Электронная музыка стала неотъемлемой частью современной музыкальной культуры, она звучит в передачах по радио, телевидению, во многих кинофильмах.

ЭСТРАДНАЯ МУЗЫКА

Эстрадная музыка — вид развлекательного музыкального искусства, обращенный к самой широкой слушательской аудитории. Наибольшее развитие этот вид музыки получил в XX в. К нему обычно относят танцевальную музыку, различные песни, произведения для эстрадно-симфонических оркестров и вокально-инструментальных ансамблей. Нередко эстрадную музыку отождествляют с бытующим понятием «легкая музыка», т. е. легкая для восприятия, общедоступная. В историческом плане к легкой музыке можно отнести несложные по содержанию, завоевавшие всеобщую популярность классические произведения, например пьесы Ф. Шуберта и И. Брамса, Ф. Легара и Ж. Оффенбаха, вальсы И. Штрауса и А. К. Глазунова, «Маленькую ночную серенаду» В. А. Моцарта.

В этой обширной и чрезвычайно разнородной по характеру и эстетическому уровню области музыкального творчества используются, с одной стороны, те же выразительные средства, что и в серьезной музыке, с другой — свои, специфические.

Термин «эстрадный оркестр» был предложен Л. О. Утесовым в конце 40-х гг., что дало возможность разделить два понятия: музыку собственно эстрадную и джазовую. У современной эстрадной музыки и *джаза* есть целый ряд общих признаков: наличие постоянной ритмической пульсации, осуществляемой ритм-секцией; преимущественно танцевальный характер исполняемых эстрадными и джазовыми коллективами произведений. Но если джазовой музыке свойственны *импровизационность,* особое ритмическое свойство — свинг, а формы современного джаза порой достаточно сложны для восприятия, то эстрадная музыка отличается доступностью музыкального языка, мелодичностью и достаточной ритмической простотой.

Один из самых распространенных видов эстрадных инструментальных составов — эстрадно-симфонический оркестр (ЭСО), или симфоджаз. В нашей стране становление и развитие ЭСО связано с именами В. Н. Кнушевицкого, Н. Г. Минха, Ю. В. Силантьева. Репертуар эстрадно-симфонических оркестров чрезвычайно обширен: от оригинальных оркестровых пьес и фантазий на известные темы до аккомпанемента песен и оперетт.

Кроме непременной ритм-секции и полного духового состава биг-бэнда (группы саксофонов и медной группы) в состав ЭСО входят традиционные группы инструментов *симфонического оркестра* — деревянные духовые, валторны и струнные (скрипки, альты, виолончели). Соотношение групп в ЭСО приближается к симфоническому оркестру: струнная группа доминирует, что связано с преимущественно мелодическим характером музыки для ЭСО; большую роль играют деревянные духовые инструменты; сам принцип оркестровки весьма близок к принятому в симфоническом оркестре, хотя наличие постоянно пульсирующей ритм-секции и более активная роль медной группы (а иногда и саксофонов) напоминают порой звучание джаз-оркестра. Важную колористическую роль в ЭСО играют арфа, вибрафон, литавры.

В нашей стране ЭСО очень популярны. Их выступления передаются по радио и теле-

На фестивале популярной советской песни в Ереване. 1981 г.



видению, они чаще всего исполняют *киномузыку,* участвуют в больших эстрадных концертах и фестивалях. Многие советские композиторы пишут музыку специально для ЭСО. Это А. Я. Эшпай, И. В. Якушенко, В. Н. Людвиковский, О. Н. Хромушин, Р. М. Леденев, Ю. С. Саульский, М. М. Кажлаев, В. Е. Терлецкий, А. С. Мажуков, В. Г. Рубашевский, А. В. Кальварский и другие.

К жанру эстрадной музыки относятся различные виды эстрадных песен: традиционный романс, современная лирическая песня, песня в танцевальных ритмах с развитым инструментальным сопровождением. Главное, что объединяет многочисленные виды эстрадной песни, — стремление их авторов к предельной доступности, запоминаемости мелодии. Корни такого демократизма — в старинном романсе и в современном городском *фольклоре.*

Эстрадная песня не сводится к чистой развлекательности. Так, в советских эстрадных песнях звучат темы гражданственности, патриотизма, борьбы за мир и т. д. Недаром песни И. О. Дунаевского, В. П. Соловьева-Седого, М. И. Блантера, А. Н. Пахмутовой, Д. Ф. Тухманова и других советских композиторов пользуются любовью не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Поистине всемирное признание получила песня Соловьева-Седого «Подмосковные вечера».

В XX в. сменяли друг друга различные виды *танцевальной музыки.* Так, танго, румбу, фокстрот сменил рок-н-ролл, на смену ему пришли твист и шейк, большую популярность имели ритмы самбы и босса-новы. В течение ряда лет в эстрадно-танцевальной музыке был распространен стиль диско. Он возник из сплава негритянской инструментальной музыки с элементами пения и пластики, характерных для эстрадных певцов из Латинской Америки, в частности с острова Ямайки. Тесно связанная в Западной Европе и США с индустрией грамзаписи и практикой деятельности дискотек, музыка стиля диско оказалась одним из быстротекущих направлений эстрадно-танцевальной музыки 2-й половины XX в.

Среди советских композиторов, заложивших отечественные традиции в жанре танцевальной музыки, — А. Н. Цфасман, А. В. Варламов, А. М. Полонский и другие.

К области эстрадной музыки можно отнести современную рок-музыку. В музыкальной культуре Западной Европы и США — это течение, очень пестрое по идейно-художественному уровню и эстетическим принципам. Оно представлено как произведениями, выражающими протест против социальной несправедливости, милитаризма, войны, так и сочинениями, проповедующими анархизм, аморальность, насилие. Столь же разнородна музыкальная стилистика ансамблей, представляющих это

течение. Есть у них, однако, общая основа, некоторые отличительные черты.

Одна из таких черт — использование пения, сольного и ансамблевого, а следовательно, и текста, несущего самостоятельное содержание, и человеческого голоса как особой тембровой окраски. Участники ансамблей или групп нередко совмещают функции инструменталистов и вокалистов. Ведущие инструменты — гитары, а также различные клавишные, реже духовые. Звучание инструментов усиливается различными преобразователями звука, электронными усилителями. От джазовой музыки рок-музыка отличается более дробной метроритмической структурой.

В нашей стране элементы рок-музыки получили свое отражение в творчестве *вокально-инструментальных ансамблей (ВИА)*.

Советская эстрадная музыка благодаря своей массовости и широкой популярности играет значительную роль в эстетическом воспитании подрастающего поколения.

ЭТЮД

Нет скрипача, пианиста, флейтиста, музыканта любой специальности, которому в музыкальной школе, училище, консерватории не пришлось бы сыграть ни одного этюда — завершенной по форме пьесы, предназначенной для развития технических навыков и мастерства музыканта. На эту задачу указывает и значение самого слова: в переводе с французского «этюд» означает «учение», «изучение». И сейчас этюды для фортепьяно австрийского композитора и педагога К. Черни, написанные еще в XIX в., незаменимы для юных музыкантов, овладевающих техникой и различными приемами игры на этом инструменте.

На основе учебных этюдов сложился этюд художественный, концертный, которому отдали дань крупнейшие композиторы XIX в. Что же привлекло их в этюде? Сложные исполнительские задачи, требующие виртуозного владения инструментом, открыли перспективу для выражения новых граней художественного содержания. Возьмем, например, до-минорный этюд Ф. Шопена, часто называемый революционным. Он создан под впечатлением трагических событий польского восстания 1830—1831 гг. Гнев, отчаяние, бурный протест, мятежный дух музыки потрясают слушателей. Но можно ли было достичь огромной силы воздействия без то низвергающихся подобно водопаду, то вздымающихся пассажей в левой руке — особого вида фортепьянной техники, на развитие которой рассчитан этот этюд? И так все 27 шопеновских этюдов несут в себе неповторимую образность и одновременно решают каждый раз специальные задачи технического плана.

Мощный толчок становлению жанра художественного этюда дали 24 «каприса» для скрипки Н. Паганини (каприччо, каприс — инструментальная пьеса свободной формы в виртуозном стиле). Р. Шуман, Ф. Лист, И. Брамс сделали их обработки для фортепьяно. Каждый по-своему трактовал жанр этюда. Шуман свои «Симфонические этюды» написал как цикл этюдов-вариаций на одну тему, бесконечно разнообразных и в то же время скрепленных единством развития, устремленного к праздничному финалу. Многочисленные этюды Листа — сочинения масштабные, с элементами живописности и программности («Хоровод гномов», «Шум леса», «Дикая охота», «Мазепа»). Замечательные этюды создали русские композиторы. Неоднократно обращался к этому жанру А. Н. Скрябин. Особенно любим слушателями его ре диез-минорный этюд с патетически-декламационной мелодикой. В фортепьянных «Этюдах-картинах» С. В. Рахманинова решение той или иной технической задачи сочетается с яркой образностью музыки.

В начале XX в. стилистика этюдов постепенно меняется. Виртуозное начало связывается не с романтическим подъемом и раскованностью чувства, а с энергией, четкостью, силой. Таковы этюды С. С. Прокофьева, написанные в 1909 г. Композитор Н. Я. Мясковский отметил в них первобытную силу и свежесть музыки. Этюды пишутся не только для солирующих инструментов, но и для различных составов («6 этюдов для струнных инструментов и органа» советского композитора Б. А. Чайковского).

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА ОБ ИСКУССТВЕ

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: В 2-х т. — 3-е изд. — М.: Искусство, 1976, т. 1 — 575 с.; т. 2 — 719 с.

Ленин В. И. О литературе и искусстве. — 6-е изд. — М.: Худож. лит., 1979. — 827 с., ил.

ЛЕНИН И МУЗЫКА

Гольденштейн М. Л. О том, как В. И. Ленин любил музыку. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1970. — 87 с.

Данилевич Л. В. Советская музыка о В. И. Ленине. — М.: Музыка, 1976. — 195 с.

Дрейден С. Д. Ленин слушает Бетховена. — М.: Сов. композитор, 1975. — 206 с., ил.

Дрейден С. Д. Ленин слушает Монтегюса. — М.: Сов. композитор, 1973. — 56 с., ил.

В. И. Ленин в песнях народов СССР: Статьи и материалы / Ред.-сост. И. И. Земцовский. — М.: Музыка, 1971. — 336 с.

Ленин и музыкальная культура. — М.: Сов. композитор, 1970. — 267 с., нот.

Музыка в жизни В. И. Ленина: Альбом. — М.: Музыка, 1970. — 175 с., ил.

Музыка о Ленине: Сб. — Л.: Музыка, 1970. — 223 с.

Первые песни о Ленине: Сборник-справочник / Сост. и авт. вступит. статьи Г. Попов. — М.: Сов. композитор, 1975. — 166 с.

МУЗЫКА, ЕЕ ВИДЫ И ЖАНРЫ. ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ

Андроников И. Л. К музыке. — 2-е изд. — М.: Сов. композитор, 1977. — 336 с., ил.

Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке: Сб. статей. — Л.: Музыка, 1981. — 216 с.

Бацевич Г. Особая примета: Рассказы о музыке / Пер. с польск. — М.: Сов. композитор, 1984. — 104 с., ил.

Булучевский Ю. С., Фомин В. П. Краткий музыкальный словарь для учащихся. — 4-е изд. — Л.: Музыка, 1977. — 216 с.

Васина-Гроссман В. А. Первая книжка о музыке: Библ. серия. — (Школьная б-ка). — 4-е изд., доп. и перераб. — М.: Музыка, 1976. — 176 с., ил.

В мире музыки: Ежегодник / Ред.-сост. Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек. — М.: Сов. композитор (издание продолжается).

Гуревич П. С. Музыка и борьба идей в современном мире. — М.: Музыка, 1984. — 128 с.

Даттель Е. Л. Музыкальное путешествие: Книга для юношества о музыке и музыкантах. — М.: Просвещение, 1970. — 408 с., ил.

Кабалевский Д. Б. Про трех китов и про многое другое: Книжка о музыке. — М.: Дет. лит., 1976. — 222 с., ил.

Кабалевский Д. Б. Ровесники: Беседы о музыке для юношества. Вып. 1. — М.: Музыка, 1981. — 120 с., ил., нот.

Кленов А. В. «Почему?» в концертном зале. — (Рассказы о музыке). — М.: Музыка, 1981. — 56 с., ил.

Книга о музыке: Рассказы для школьников. — М.: Музыка, 1974. — 208 с., ил.

Колосова Н. В. Здравствуй, музыка! — М.: Мол. гвардия, 1969. — 176 с., ил.

Левашева Г. Я. Твой друг музыка. — М.: Дет. лит., 1970. — 80 с., ил.

Левашева Г. Я. Музыка и музыканты. — Л.: Дет. лит., 1969. — 270 с., ил.

Михеева Л. В. Музыкальный словарь в рассказах. — М.: Сов. композитор, 1984. — 168 с., ил.

Могилевская С. А. Виолончель Санта Тереза: Повесть о музыке. — М.: Дет. лит., 1970. — 208 с., ил.

Музыка и ты: Альманах для школьников. — М.: Сов. композитор. Вып. 1, 1978; вып. 2, 1979; вып. 3, 1980; вып. 4, 1984.

Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. — М.: Сов. энциклопедия, 1973 — 1982.

Музыкальные жанры: Сб. / Общ. ред. Т. В. Поповой. — М.: Музыка, 1968. — 327 с.

Паустовский К. Г. Струна. — М.: Музыка, 1974. — 40 с., ил.

Песни борьбы и протеста. — М.: Знание, 1977. — 128 с.

Пионерский музыкальный клуб: Книга для чтения. Вып. 1—19. — М.: Музыка, 1959 — 1982.

Пожидаев Г. А. Рассказы о музыке. — М.: Мол. гвардия, 1975. — 190 с., ил.

Рассказы о музыке и музыкантах. — Л.; М.: Сов. композитор. Вып. 1, 1973. — 175 с.; вып. 2, 1977. — 256 с.

Рзянкина Т. А. Войдемте в мир музыки. — 2-е изд., испр. и доп. — Л.: Музыка, 1968. — 140 с., ил.

Розинер Ф. Я. Повесть об удивительных и не совсем объяснимых событиях, которые произошли в домике Старого музыканта... — М.: Сов. композитор, 1970. — 75 с., ил.

Розинер Ф. Я. Расскажи мне, музыка, сказку...— М.: Сов. композитор, 1972. — 106 с., ил.

Тигранов Г. Г. Музыка в борьбе за гуманизм и прогресс. — Л.: Музыка, 1984. — 240 с.

Хентова С. М. О музыке и музыкантах наших дней. — Л.; М.: Сов. композитор, 1976. — 360 с., ил.

Чернов А. А. Как слушать музыку. — 2-е изд. — Л.: М.: Музыка, 1964. — 200 с., нот.

Вокальная музыка. Хор

Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1980. — 316 с., ил.

Виноградов В. С. Крылатые песни. — (Рассказы о музыке для школьников). — М.: Музыка, 1968. — 66 с., ил.

Гольденштейн М. Л. Большая жизнь песни: Десять бесед у пионерского костра. — Л.: Музыка, 1965. — 184 с., ил.

Левшин В. А. Ноктюрн Пифагора. — (Рассказы о музыке для школьников). — М.: Музыка, 1977. — 24 с., ил.

Рахилло И. С. Встречи с песней. — 2-е изд. — М.. Музыка, 1976. — 41 с., ил.

Романовский Н. В. Хоровой словарь. — 3-е изд., испр. — Л.: Музыка, 1980. — 142 с.

* * *

Вдовина Е. В. Мария Биешу: Страницы биографии. — Кишинев: Лит. артистикэ, 1984. — 207 с., ил.

Гусев А. И. Виргилиус Норейка. — М.: Музыка, 1982. — 32 с., ил.

Гусев А. И. Евгений Нестеренко: Творческий портрет. — М.: Музыка, 1980. — 32 с., ил.

Дмитриевский В. Н. Шаляпин и Горький. — Л.: Музыка, 1981. — 240 с., ил.

Казьмин П. М. Страницы из жизни М. Пятницкого. — Воронеж: Центр.-Черноз. кн. изд-во, 1964. — 60 с., ил.

Кузнецова А. С. Максим из Кольцовки: [О М. Д. Михайлове]. — Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1983. — 318 с., ил.

Кузнецова А. С. Народный артист: Страницы жизни и творчества И. С. Козловского. — М.: Музыка, 1964. — 205 с., ил.

Лемешев Сергей Яковлевич. Путь к искусству. — 3-е изд. — М.: Искусство, 1982. — 280 с., ил.

Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: В 2-х кн. — Л.: Музыка, 1984, кн. 1. — 303 с., ил.
Поляновский Г. А. А. В. Нежданова. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1976. — 144 с., ил.
Поляновский Г. А. Надежда Андреевна Обухова. — М.: Музыка, 1980. — 158 с., ил.
Попов И. Е. Ирина Архипова. — М.: Музыка, 1981. — 32 с., ил.
Тимохин В. В. Мастера вокального искусства XX века. — М.: Музыка. Вып. 1, 1974. — 175 с., ил.; вып. 2, 1983. — 174 с., ил.
Шейко И. П. Елена Образцова: Записки в пути. Диалоги. — М.: Искусство, 1984. — 352 с., ил.

Инструменты и инструментальная музыка. Оркестр

Азархин Р. М. Контрабас. — М.: Музыка, 1978. — 93 с., ил.
Барсова И. А. Книга об оркестре. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1978. — 280 с., ил.
Благодатов Г. И. Кларнет. — М.: Музыка, 1965. — 59 с., ил.
Вольман Б. Л. Гитара. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1980. — 59 с., ил.
Дозорцева Ж. Г. Государственный академический симфонический оркестр Союза ССР. — М.: Сов. композитор, 1977. — 80 с., ил.
Зильберквит М. А. Рассказы о симфонии. — М.: Сов. композитор, 1977. — 76 с., ил.
Зильберквит М. А. Рождение фортепиано. — М.: Сов. композитор, 1973. — 50 с., ил.
Кленов А. В. Секрет Страдивари. — М.: Музыка, 1977. — 62 с., ил.
Лазько А. А. Виолончель. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1981. — 60 с., ил.
Левин С. Я. Фагот. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1983. — 59 с., ил.
Понятовский С. П. Альт. — М.: Музыка, 1974. — 100 с., ил.
Попонов В. Б. Русская народная инструментальная музыка. — М.: Знание, 1984. — 112 с., ил.
Раабен Л. Н. Скрипка. — М.: Музыка, 1963. — 95 с., ил.
Сидельников Л. С. Большой симфонический оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио. — М.: Музыка, 1981. — 207 с., ил.
Соколов Ф. В. В. В. Андреев и его оркестр. — Л.: Музгиз, 1962. — 109 с., ил.
Сумеркин В. В. Тромбон. — М.: Музыка, 1975. — 78 с., ил.
Тараканов М. Е. Русская советская симфония. — М.: Знание, 1983. — 56 с.
Тризно Б. В. Флейта. — М.: Музыка, 1964. — 49 с., ил.
Усов Ю. А. Труба. — М.: Музыка, 1966. — 72 с., ил.
Фомин В. С. Оркестр и дирижер. — Л.: Музыка, 1969. — 56 с.
Фомин В. С. Старейший русский симфонический оркестр. — Л.: Музыка, 1982. — 192 с., ил.
Чулаки М. И. Инструменты симфонического оркестра. — 4-е изд., доп. — М.: Музыка, 1983. — 174 с., ил.
Юргенсон П. Б. Гобой. — М.: Музыка, 1973. — 72 с., ил.
Язвинская Е. Р. Арфа. — М.: Музыка, 1968. — 59 с., ил.

* * *

Буш Ф. Из жизни музыканта. — М.: Музыка, 1983. — 183 с., ил.
Вайсборд М. А. Андрес Сеговия. — М.: Музыка, 1981. — 126 с., ил.
Григорьев В. Ю. Леонид Коган. — М.: Музыка, 1984. — 32 с., ил.
Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Евгений Светланов: Творческий портрет. — М.: Музыка, 1979. — 72 с., ил.
Капустин М. Д. Вера Дулова. — М.: Музыка, 1981. — 24 с., ил.
Маркиз Л. И. Давид Ойстрах: Творческий портрет. — М.: Музыка, 1977. — 24 с., ил.
Фомин В. С. Е. А. Мравинский. — М.: Музыка, 1983. — 191 с., ил.
Хентова С. М. Подвиг Тосканини. — М.: Музыка, 1972. — 39 с., ил.
Хентова С. М. Эмиль Гилельс. — М.: Музыка, 1967. — 277 с., ил
Цыпин Г. М. Портреты советских пианистов. — М.: Сов. композитор, 1982. — 239 с., ил.
Цыпин Г. М. Святослав Рихтер. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1981. — 25 с., ил.

Сценическая музыка

Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — 623 с., ил.
Горович Б. Оперный театр / Пер. с польск. — Л.: Музыка, 1984. — 224 с., ил.
Кампус Э. Ю. О мюзикле. — Л.: Музыка, 1983. — 128 с., ил.
Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла. — М.: Сов. композитор, 1982. — 182 с., ил.
Львов-Анохин Б. А. Галина Уланова. — М.: Искусство, 1970. — 278 с., ил.
Луначарский А. В. О музыке и музыкальном театре: В 3-х т. — М.: Музыка, 1981—1983.
Покровский Б. А. Беседы об опере: Книга для учащихся. — М.: Просвещение, 1981. — 192 с., ил.
Соколов-Каминский А. А. Советский балет сегодня. — М.: Знание, 1984. — 112 с., ил.
Янковский М. О. Искусство оперетты. — М.: Сов. композитор, 1982. — 278 с., ил.
Советские оперы (авторы, сюжеты) / Сост. А. М. Гольцман. — М.: Сов. композитор, 1982. — 672 с.

Джаз. Эстрадная музыка

Баташев А. Н. Советский джаз. — М.: Музыка, 1972. — 175 с., ил.
Коллиер Дж. Л. Становление джаза / Пер. с англ. — М.: Радуга, 1984. — 390 с., ил.
Конен В. Д. Рождение джаза. — М.: Сов. композитор, 1984. — 312 с., ил.
Мархасев Л. С. В легком жанре: Очерки и заметки. — Л.: Сов. композитор, 1984. — 280 с., ил.
Мысовский В. С., Фейертак В. Б. Джаз. — Л.: Музгиз, 1960. — 49 с., ил.
Переверзев Л. Б. Путь к музыке. — М.: Знание, 1981. — 64 с.
«Поп-музыка»: Взгляды и мнения. Сб. статей.— Л.: Сов. композитор, 1977. — 80 с.
Русская советская эстрада. 1917—1977: Очерки истории. В 3-х т. — М.: Искусство, 1977—1981.
Утесов Л. О. Спасибо, сердце! Воспоминания, встречи, раздумья. — М.: ВТО, 1976. — 478 с., ил.
Феофанов О. А. Рок-музыка вчера и сегодня.— М.: Дет. лит., 1978. — 158 с.
Яшкин В. К. ВИА. — М.: Знание, 1980. — 47 с.

МУЗЫКА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

Балабанович Е. З. Чехов и Чайковский. — 3-е изд., доп. — М.: Моск. рабочий, 1978. — 186 с., ил.
Брянцева В. Н. Мифы Древней Греции и музыка. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1974. — 48 с., ил.

Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка: Очерки. — 2-е изд. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — 400 с., ил.
Воронина Н. И. Огарев и музыка. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1981. — 176 с., ил.
Гловацкий Б. Лермонтов и музыка. — М.; Л.: Музыка, 1964. — 103 с., ил.
Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. — Л.: Сов. композитор, 1981. — 224 с., ил.
Гольденштейн М. Л. Аркадий Гайдар и музыка. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1977. — 78 с., ил.
Назарова В. Т. Ганс Эйслер — Бертольд Брехт: Творческое содружество. — Л.: Сов. композитор, 1980. — 104 с., ил. и нот.
Сац Н. И. Новеллы моей жизни: В 2-х кн. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1984. Кн. 1 — 496 с., ил.; кн. 2 — 384 с., ил.
Слонимский Ю. И. Балетные строки Пушкина. — Л.: Искусство, 1974. — 184 с., ил.
Сохор А. Н. Маяковский и музыка. — М.: Музыка, 1965. — 184 с., ил.
Тюменева Г. А. Гоголь и музыка. — М.: Музыка, 1966. — 216 с., ил.
Хопрова Т. А. Музыка в жизни и творчестве А. Блока. — Л.: Музыка, 1974. — 152 с., ил.
Шекспир и музыка. — Л.: Музыка, 1964. — 320 с., ил.

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

Дева Б. Ч. Индийская музыка / Пер. с англ. — М.: Музыка, 1980. — 208 с., ил.
Дрейден С. Д. Музыка — революции. — 3-е изд. — М.: Сов. композитор, 1981. — 550 с., ил.
Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сб. статей / Сост. и пер. Л. Голден. — М.: Музыка, 1973. — 192 с., ил.
Рубинштейн Л. В. Музыка моего сердца: Исторические рассказы. — М.: Дет. лит., 1970. — 192 с., ил.
Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерк. — Л.: Музыка, 1983. — 232 с.
Хентова С. М. Мелодии великого времени. Марсельеза. Интернационал. — М.: Музыка, 1978. — 48 с., ил.
Шнеерсон Г. М. Американская песня. — М.: Сов. композитор, 1977. — 184 с., ил.
Штейнпресс Б. С. Популярный очерк истории музыки до XIX в. — М.: Музыка, 1968. — 448 с., ил.
Штейнпресс Б. С. Музыка XIX века: Популярный очерк. — М.: Сов. композитор, 1968. — 468 с., ил.

* * *

Асафьев Б. В. Григ. — Л.: Музыка, 1984. — 88 с.
Белецкий И. В. Антон Брукнер. — Л.: Музыка, 1979. — 88 с., ил.
Белецкий И. В. Антонио Вивальди. — Л.: Музыка, 1975. — 88 с., ил.
Белецкий И. В. Кристоф Виллибальд Глюк. — Л.: Музыка, 1971. — 104 с., ил.
Вейс Д. Возвышенное и земное: Роман о жизни Моцарта и его времени / Пер. с англ. — М.: Прогресс, 1970. — 767 с.
Владимирская А. Р. Франц Легар. — Л.: Музыка, 1981. — 176 с., ил.
Владыкина-Бачинская Н. М. Роберт Шуман.— М.: Музыка, 1968. — 165 с., ил.
Волынский Э. И. Дж. Гершвин. — Л.: Музыка, 1980. — 93 с., ил.
Вульфиус П. А. Франц Шуберт. — М.: Музыка, 1983. — 446 с., ил.
Гингольд Л. Д. В поединке с судьбой: Героические дни Людвига ван Бетховена. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1973. — 36 с., ил.
Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс / Пер. с нем.— М.: Музыка, 1980. — 71 с., ил.
Гулинская З. К. Бедржих Сметана. — М.: Музыка, 1968. — 122 с., ил.
Дилакторская Н. Л. Повесть о Гайдне. — Л.: Дет. лит., 1974. — 158 с., ил.
Донати-Петтени Дж. Г. Доницетти / Пер. с ит. — Л.: Музыка, 1980. — 192 с.
Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1982. — 383 с., ил.
Згорж А. Один против судьбы: Повесть о жизни Людвига ван Бетховена / Пер. с нем. — М.: Дет. лит., 1973. — 319 с., ил.
Зильберквит М. А. Великий музыкант из Рорау: Повесть о Йозефе Гайдне. — М.: Музыка, 1977.— 71 с., ил.
Ивашкевич Я. Шопен / Пер. с польск. — М.: Мол. гвардия, 1963. — 304 с., ил.
Кац Б. А. Времена — люди — музыка: Докум. повести о музыке и музыкантах. Сыновья И. С. Баха. Отец и сын Моцарты. — Л.: Музыка, 1983. — 104 с., ил.
Кенигсберг А. К. Карл Мария Вебер. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1981. — 112 с., ил.
Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. — М.: Сов. композитор, 1974. — 392 с., ил.
Котляров Б. Я. Джордже Энеску. — 2-е изд., доп. — М.: Сов. композитор, 1970. — 188 с., ил.
Левашова О. Е. Пуччини и его современники. — М.: Сов. композитор, 1980. — 525 с., ил.
Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. — М.: Музыка, 1974. — 448 с., ил.
Левик Б. В. Рихард Вагнер. — М.: Музыка, 1978.— 447 с., ил.
Леонтьева О. Т. Карл Орф. — М.: Музыка, 1984. — 334 с., ил.
Майлер Ф. Иоганн Штраус / Пер. с нем.— М.: Музыка, 1980. — 71 с., ил.
Малиньон Ж. Жан Филипп Рамо / Пер. с франц. — Л.: Музыка, 1983. — 124 с., ил.
Мартынов И. И. Морис Равель. — М.: Музыка, 1979. — 335 с., ил.
Мартынов И. И. Золтан Кодай: Монография. — М.: Сов. композитор, 1983. — 250 с., ил.
Мейлих Е. И. Феликс Мендельсон-Бартольди. — Л.: Музыка, 1973. — 104 с., ил.
Михеева Л. В. Густав Малер. — Л.: Музыка, 1972. — 96 с., ил.
Морозов С. А. Бах. — 2-е изд., испр. — М.: Мол. гвардия, 1984. — 254 с., ил.
Мусатов В. И. Имре Кальман. — Л.: Музыка, 1978. — 151 с., ил.
Нестьев И. В. Ганс Эйслер, его время, его песни. — М.: Музыка, 1981. — 318 с., ил.
Нестьев И. В. Бела Барток. 1881—1945. Жизнь и творчество. — М.: Музыка, 1969. — 798 с., ил.
Павлов Е. Панчо Владигеров: Очерки жизни и творчества / Пер. с болг. — М.: Музыка, 1964.— 149 с., ил.
Пальмин А. Г. Никколо Паганини. 1782—1840. Краткий очерк жизни и творчества. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1968. — 88 с., ил.
Рацкая Ц. Ф. Ференц Лист. — М.: Музыка, 1969. — 254 с., ил.
Роллан Р. Гендель / Пер. с франц. — М.: Музыка, 1984. — 256 с., ил.
Скудина Г. С. Орфей из Кремоны: Клаудио Монтеверди. — М.: Музыка, 1974. — 198 с., ил. и нот.
Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество. — Л.: Музыка, 1981. — 222 с., ил.
Смирнов В. В. Клод-Ашиль Дебюсси. — 2-е изд., доп. — Л.: Музыка, 1973. — 86 с., ил.
Ступель А. М. Я. Сибелиус. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1982. — 104 с., ил.
Тароцци Дж. Верди / Пер. с ит. — М.: Мол. гвардия, 1984. — 352 с., ил.
Теодор-Валенси. Берлиоз. — М.: Мол. гвардия, 1969. — 334 с., ил.

Уэстреп Дж. А. Пёрселл / Пер. с англ. — Л.: Музыка, 1980. — 240 с., ил.

Фогель Я. Леош Яначек / Пер. с чеш. — М.: Музыка, 1982. — 334 с., ил.

Чичерин Г. В. Моцарт. — 3-е изд. — Л.: Музыка, 1973. — 318 с., ил.

МУЗЫКА НАРОДОВ СССР (дооктябрьский период)

Зорина А. П. «Могучая кучка». — 3-е изд. — Л.: Музыка, 1977. — 95 с., ил.

История русской музыки: В 10-ти т. Т. 1. Музыкальная культура Древней Руси. — М.: Музыка, 1983. — 383 с., ил.

Крюков А. Н. «Могучая кучка»: Страницы истории петербургского кружка музыкантов. — Л.: Лениздат, 1977. — 272 с., ил.

Левашева Г. Я. Главный герой. — Л.: Дет. лит., 1972. — 223 с., ил.

Соболева Г. Г. Россия в песне: Муз. страницы истории. — М.: Музыка, 1980. — 207 с., ил.

Россихина В. П. Рассказы о русских композиторах. — М.: Дет. лит., 1971. — 254 с., ил.

Щербакова Т. А. Цыганская музыка в русской музыкальной культуре. — М.: Музыка, 1984. — 176 с.

* * *

Баренбойм Л. А. Николай Григорьевич Рубинштейн. — М.: Музыка, 1982. — 277 с., ил.

Бэлза И. Ф. Александр Николаевич Скрябин. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1983. — 176 с., ил.

Васина-Гроссман В. А. Михаил Иванович Глинка. — 3-е изд. — М.: Музыка, 1982. — 101 с., ил.

Владыкина-Бачинская Н. М. П. И. Чайковский. — 4-е изд. — М.: Музыка, 1975. — 208 с., ил.

Добровенский Р. Г. Алхимик или жизнь композитора Александра Бородина: Диптих.— Рига: Лиесма, 1984. — 493 с., ил.

Доброхотов Б. В. Евстигней Фомин. — М.: Музыка, 1968. — 107 с., ил.

Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. — 3-е изд. — Л.: Сов. композитор, 1982. — 208 с., ил.

Дулова Б. В. Преодоление: Документ. повесть. [О детстве и юности С. Рахманинова]. — М.: Дет. лит., 1984. — 190 с., ил.

Илёшин Б. И. ...И голубые небеса. — М.: Сов. Россия, 1981. — 176 с., ил.

Канн-Новикова Е. И. Хочу правды: Повесть об Александре Даргомыжском. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1976. — 140 с., ил.

Канн-Новикова Е. И. Александр Константинович Глазунов. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1984. — 128 с., ил.

Кауфман Л. С. С. С. Гулак-Артемовский: Жизнь. Личность. Творчество. — М.: Музыка, 1973. — 163 с., ил.

Кунин И. Д. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — М.: Музыка, 1979. — 128 с., ил.

Лысенко Осип. Микола Лысенко: Воспоминания сына. — М.: Мол. гвардия, 1960. — 252 с., ил.

Орлова Е. М. Петр Ильич Чайковский. — М.: Музыка, 1980. — 217 с., ил.

Прибегина Г. А. Петр Ильич Чайковский. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1984. — 193 с., ил.

Розинер Ф. Я. Гимн солнцу: (Чюрлёнис). Искусствовед. повесть. — М.: Мол. гвардия, 1974. — 192 с., ил.

Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. — Л.: Музыка, 1983. — 144 с., ил.

Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский: Жизнь и творчество. — Л.: Музыка, 1979. — 255 с., ил.

Савенко С. И. Сергей Иванович Танеев. — М.: Музыка, 1984. — 176 с., ил.

Серов А. Н. Воспоминания о М. И. Глинке. — Л.: Музыка, 1984. — 56 с.

Соколова О. Н. Сергей Васильевич Рахманинов. — М.: Музыка, 1983. — 160 с., ил.

Ступель А. М. А. Н. Серов. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1981. — 94 с.

Трайнин В. Я. Александр Александрович Алябьев. — Л.: Музыка, 1969. — 94 с., ил.

Хубов Г. Н. Мусоргский. — М.: Музыка, 1969. — 803 с., ил.

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

История музыки народов СССР: В 5-ти т. — М.: Сов. композитор, 1970—1974.

Композиторы Москвы: Сб. / Ред.-сост. Р. Косачева. — М.: Сов. композитор. Вып. 1, 1976. — 144 с.; вып. 2, 1980. — 127 с.

Композиторы Российской Федерации: Сб. / Ред.-сост. В. Казеин. — М.: Сов. композитор. Вып. 1, 1981; вып. 2, 1982; вып. 3, 1984.

Композиторы союзных республик: Сб. ст. — М.: Сов. композитор. Вып. 1, 1976. — 263 с.; вып. 2, 1977. — 222 с.; вып. 3, 1980. — 201 с.; вып. 4, 1983. — 142 с.

Мастера советской песни: Очерки / Сост. В. И. Зак. — М.: Сов. композитор, 1977. — 150 с.

Они пишут для детей: Сб. статей / Сост. Т. Карышева. Вып. 1, 1975. — 352 с.; вып. 2, 1978. — 288 с.; вып. 3, 1981. — 288 с.

* * *

Абасова Э. Г. Узеир Гаджибеков. — Баку: Азернешр, 1975. — 142 с., ил.

Бонч-Осмоловская Е. К. В. Я. Шебалин. — Л.: Музыка, 1983. — 132 с., ил.

Бялик М. Г. Л. Н. Ревуцкий: Монография. — Л.: Сов. композитор, 1979. — 166 с., ил.

Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Его выбрало время. — М.: Сов. композитор, 1983. — 280 с., ил.

Гулинская З. К. Николай Яковлевич Мясковский. — М.: Музыка, 1981. — 191 с., ил.

Данько Л. Г. С. Прокофьев. — 2-е изд., испр. — Л.: Музыка, 1983. — 96 с., ил.

Донадзе В. Г. Захарий Палиашвили. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Музыка, 1971. — 230 с., ил.

Игнатьева М. А. Эдуард Колмановский. — М.: Сов. композитор, 1983. — 151 с., ил.

Карагичева Л. В. Кара Караев. — М.: Сов. композитор, 1968. — 63 с., ил.

Книга о Свиридове: Размышления, высказывания, статьи. — М.: Сов. композитор, 1983. — 261 с.

Крюков А. Б. Борис Владимирович Асафьев (1884—1949). — Л.: Музыка, 1984. — 112 с., ил.

Лихачева И. В. Серафим Туликов. — М.: Сов. композитор, 1984. — 128 с., ил.

Лойтер Е. Э. Композитор Анатолий Николаевич Александров — детям. — М.: Музыка, 1973. — 24 с., ил.

Лукьянова Н. В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. — М.: Музыка, 1980. — 176 с., ил.

Михеева Л. В. И. О. Дунаевский. — Л.: Музгиз, 1963. — 80 с., ил.

Мурадели В. И. Из моей жизни. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1980. — 38 с.

Анатолий Новиков. Всегда в пути: Статьи, рецензии, воспоминания. — М.: Сов. композитор, 1982. — 270 с., ил.

Новоселова Л. А. Творчество Андрея Эшпая. — М.: Сов. композитор, 1981. — 144 с., ил.

Андрей Петров: Сб. статей / Под ред. М. Друскина. — Л.: Музыка, 1980.

Пожидаев Г. А. Дмитрий Борисович Кабалевский. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1974. — 88 с., ил.

Поляновский Г. А. А. В. Александров. — 2-е изд. — М.: Сов. композитор, 1983. — 68 с., ил.

Прокофьев С. С. Автобиография. — 2-е изд., доп. — М.: Сов. композитор, 1982. — 600 с., ил.

Самохвалов В. Я. Борис Лятошинский. — Киев: Муз. Украина, 1981. — 52 с., ил.

Соболева Г. Г. Жизнь в песне: Аркадий Островский. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1975. — 80 с., ил.

Сохор А. Н. Василий Павлович Соловьев-Седой. — Л.: Музыка, 1977. — 127 с., ил.

Спендиарова М. А. Жизнь музыканта: Повесть. — М.: Дет. лит., 1971. — 112 с., ил.

Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. — М.: Сов. композитор, 1980. — 327 с., ил.

Тигранов Г. Г. Арам Ильич Хачатурян. — Л.: Музыка, 1978. — 190 с., ил.

В ПОМОЩЬ ЮНОМУ МУЗЫКАНТУ

Басурманов А. П., Чайкин Н. Я. Самоучитель игры на баяне. — М.: Сов. композитор, 1963. — 100 с.

Вещицкий П. А. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре: Аккорды и аккомпанемент. — М.: Сов. композитор, 1985. — 100 с.

Дорожкин А. В. Самоучитель игры на балалайке. — 6-е изд. — М.: Музыка, 1964. — 94 с.

Ефимов В. В. Светомузыка? Это интересно! — Киев: Рад. шк., 1985. — 64 с., ил.

Мирек А. М. Самоучитель игры на аккордеоне. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Сов. композитор, 1981. — 110 с.

Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. — М.: Сов. композитор, 1977. — 186 с.

Сазонов В. С. Самоучитель игры на семиструнной гитаре. — М.: Сов. композитор, 1971. — 99 с.

Славим победу Октября: Сб. песен / Сост. А. В. Шилов, В. П. Букин. Вып. 1, 1977. — 302 с.; вып. 2, 1977. — 413 с.; вып. 3, 1977. — 430 с.

Современный пианист: Учебное пособие для начинающих / Общ. ред. М. Г. Соколова. — М.: Музыка, 1979. — 157 с.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Б

В

Г

Р

С

Т

У

Ф

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО МУЗЫКАНТА

Составители:
МЕДУШЕВСКИЙ ВЯЧЕСЛАВ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ,
ОЧАКОВСКАЯ ОЛЬГА ОСИПОВНА

Заведующий редакцией энциклопедических словарей и справочников для детей и юношества
КИРЬЯНОВ В. Ю.

Ведущий редактор
ТАТТАР Г. В.

Редакторы:
ПЕТРУХИНА Л. Ю.
ОФИТОВ Н. В.

Специальный редактор
ДОБРОВОЛЬСКАЯ Н. Н.

Контрольный редактор
СОБОЛЕВА В. И.

Художественный редактор
БАБАДЖАНЯН Л. А.

Младший художественный редактор
СОРОКА Т. П.

Технический редактор
ИВАНОВА Т. Г.

Корректор
АНТОНОВА В. С.

Авторы статей:
АВЕРЬЯНОВА О. И.
АЛИЕВ И. Ю.
АЛИЕВ Ю. Б.
АПРАКСИНА О. А.
АРТЕМЬЕВ Э. Н.
БАРАНОВА Т. Б.
БАРБАН Е. С.
БАРТЕНЕВА Л. Б.
БАХРАК Т. Л.
БОТЯРОВ Е. М.
БОЧАРНИКОВА Э. В.
БРАНД В. К.
БРЯНЦЕВА В. Н.
ВАНСЛОВ В. В.
ВАСИНА-ГРОССМАН В. А.
ГАЛЕЕВ Б. М.
ГЕМБИЦКАЯ Е. Я.
ГОЛОВИНСКИЙ Г. Л.
ГОРДИНА Е. И.
ГРАБОВСКИЙ Л. А.
ГРИГОРЬЕВ В. Ю.
ГРИДИН В. Г.
ДВОРНИЧЕНКО О. И.
ДИДЕНКО Т. А.
ДУБРОВСКИЙ А. В.
ЕГОРОВА Л. М.
ЕСИПОВА М. В.
ЗАДЕРАЦКИЙ В. В.
ЗЕНКИН К. В.
ИМХАНИЦКИЙ М. И.
КАПИЛОВ А. Л.
КАРАСЕВА М. В.
КАРНАУХ Т. В.
КАРЫШЕВА Т. И.
КАТУНЯН М. И.
КВАСНИКОВА Л. А.
КОЗЮРЕНКО Ю. И.
КОНСТАНТИНОВ И. А.
КОРЫХАЛОВА Н. П.
КОШМИНА И. В.
КРИВИЦКИЙ Д. И.
КУЗНЕЦОВА С. В.
ЛЕБЕДЕВА Т. А.
ЛЕВАШОВ Е. М.
ЛЕВИН Л. И.
ЛИХАЧЕВА И. В.
МАМЕДБЕКОВ ДАВУД ИСА оглы
МАРТЫНОВ И. И.
МЕДВЕДЕВА И. А.
МЕДУШЕВСКИЙ В. В.
МЕНЬКОВ А. Б.
МИХАЙЛОВ Дж. К.
МЯСОЕДОВ А. Н.
НЕСТЬЕВ И. В.
НЕСТЬЕВА М. И.
НИКИТИНА В. Д.
НИКИТИНА Л. Д.
НИКОЛАЕВА Е. В.
ОЧАКОВСКАЯ О. О.
ПЕТРУШАНСКАЯ Р. И.
ПОПОВ В. С.
ПОПОВ И. Е.
РОДИОНОВ П. Г.
РОЙТЕРШТЕЙН М. И.
РУБЦОВА В. В.
РЫБАКОВА С. Б.
САВЕНКО С. И.
САПОНОВ М. А.
САУЛЬСКИЙ Ю. С.
СЕЛИВАНОВ Б. А.
СИГИДА С. Ю.
СИДЕЛЬНИКОВ Л. С.
СКУДИНА Г. С.
СТЕПАНОВА Ю. А.
СТРИЖЕНОВ Г. М.
ТАНЮК Л. С.
ТАРАКАНОВ М. Е.
ТКАЧ З. М.
УСОВ Ю. А.
УХОВ Д. П.
ФИЛИНОВ Ю. В.
ФОМЧЕНКО И. Г.
ФРУМКИС Т. И.
ХЕНТОВА С. М.
ХРЕННИКОВ Т. Н.
ЦАРЕВА Е. М.
ЧЕРКАСОВА Н. Л.
ШАЛИМОВА И. П.
ШАХНАЗАРОВА Н. Г.
ШЕКАЛОВ В. А.
ШЕСТАКОВ Г. Ю.
ШУКИНА Л. Д.

Принципиальный макет художника
ЮЛИКОВА А. М.

Оформление издания художника
КОМАРОВА В. С.

Макет книги художника
БОРИСОВА И. Г.

Иллюстрации выполнили художники:
БАБАДЖАНЯН Л. А.
БОРИСОВ Ф. С.
БУТТАЕВ Н. Ю.
ЗУБАТОВА Ю. Г.
КОМАРОВ В. С.
КУДРЯВЦЕВ Д. Н.
НАСЫРОВ Л. Х.
ОСВЕР В. Л.
СЕЛИВЕРСТОВ Ю. И.
СЕМАКОВ А. Б.
СОРОКА Т. П.
ШИЛЯЕВ И. А.

Фотоиллюстрации выполнили:
БРАЖНИКОВ А. Н.
ВАСЮКЕВИЧ Г. Д.
ВОЛКОВ А. А.
ЕРШОВ В. Г.
ИВАНОВ В. С.
КИРЮХИН В. Н.
КОНСТАНТИНОВ И. И.
ЛЕВИН А. С.
ЛЕХТЕР Е. Я.
ЛИБЕРМАН А. В.
ЛИДОВ А. П.
ЛИДОВ С. Л.
МАКАРОВ А. А.
ПЕТРУХИН С. Н.
ЦИЛИН И. А.

Использованы фото издательства «Изобразительное искусство»

Ретушер
ЛУЦКИЙ А. М.

НБ № 899
Сдано в набор 13.08.84. Подписано в печать 30.07.85. А07684. Формат $70 \times 108^1/_{16}$. Бумага мелов. для офсетной печ. ТУ810148279. Печать офсетная. Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 30,80 Уч.-изд. л. 40,29. Усл. кр.-отт. 123,84. Тираж 500 000 экз. (1-й завод 1—150 000 экз.) Зак. 1031. Цена 4 р. 50 к. В суперобложке 4 р. 70 к.

Издательство «Педагогика» Академии педагогических наук СССР и Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 107847. Лефортовский пер., 8. Редакция энциклопедических словарей и справочников для детей и юношества. Москва, 107082. Бакунинская ул., 55.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.